GESCHICHTE DER KUNST

DARGESTELLT AN IHREN MEISTERWERKEN IN TAFELN UND BEGLEITENDEM TEXT

UNTER MITWIRKUNG VON

RICHARD BORRMANN
MAX J. FRIEDLÄNDER
FRIEDRICH KNAPP
VALERIAN VON LOGA
FERDINAND NOACK
GEORG SWARZENSKI
HUGO VON TSCHUDI
HEINRICH WÖLFFLIN

HERAUSGEGEBEN VON
LUDWIG JUSTI

VERLAG FISCHER & FRANKE, BERLIN

DIE ITALIENISCHE PLASTIK
VOM XV. BIS XVIII. JAHRHUNDERT

VON FRIEDRICH KNAPP

DIE SPANISCHE PLASTIK
VOM XV. BIS XVIII. JAHRHUNDERT

VON VALERIAN VON LOGA

VERLAG FISCHER & FRANKE, BERLIN

Die Platten
für die Tafeln sind hergestellt in der Graphischen
Kunstanstalt von Richard Labisch & Co., Berlin.

Tafeln und Text sind gedruckt in der Offizin von
F. E. Haag, Melle i. H.

INHALT

I—X. DIE ITALIENISCHE PLASTIK

I. DIE VORRENAISSANCE UND DIE GOTIK.. .. .. .. Text Seite 1

Giovanni Pisano und Ghiberti.

Tafel

1 Toskanisch, 1250, Kanzel, Barga
2. Niccolo Pisano, Darbringung, Baptist., Pisa
3. Giov. Pisano, Kindermord, S. Andrea, Pistoja
4. Giov. Pisano, Anbetung der Könige, Mus., Pisa
5. Giov. Pisano, Zwei Propheten, Dom, Siena
6. Giov. Pisano, Zwei Sibyllen, Berlin
7. Giov. Pisano, Madonna, Arena, Padua
8. Arnulfo di Cambio, Grabmal de Braye, Orvieto

Tafel

9. Andrea Pisano, Zwei Reliefs, Baptisterium, Florenz
10. Orcagna, Geburt, Or San Michele, Florenz
11. Brunelleschi, Ghiberti, Opf. Abrah., Barg., Florenz
12. Ghiberti, Zwei Reliefs, Baptisterium, Florenz
13. Ghiberti, Paradiesespforte, ebenda
14. Ghiberti, Geschichte Esaus und Jakobs, ebenda
15. Ghiberti, Matthäus, Or San Michele, Florenz
16. Nanni di Banco, Hl. Philippus, ebenda

II. DONATELLO 13

1. Die Jugend und die Epoche des Naturalismus.

17. Donatello, David, Bargello, Florenz
18. Donatello, Markus, Or San Michele, Florenz
19. Donatello, Johannes Evang., Dom, Florenz
20. Donatello, Hl. Georg, Or San Michele, Florenz
21. Donatello, Marzocco, Bargello, Florenz
22. Donatello, Propheten, Campanile, Florenz
23. Donatello, Il Zuccone, ebenda
24. Donatello, Kruzifix, S. Croce, Florenz
25. Donatello, Hl. Ludwig, S. Croce, Florenz
26. Donatello, Johannes d. Täufer, Berlin
27. Donatello, Spes, Taufkirche, Siena
28. Donatello, Zwei Statuetten, Berlin
29. Donatello, Grabm. Johann XXIII., Bapt., Florenz
30. Donatello, Salome-Tanz, Taufkirche, Siena
31. Donatello, Schlüsselverleih. d. Petrus, London
32. Donatello, Tabernakel, St. Peter, Rom.

III. DONATELLO 25

2. Die klassische Epoche und die Spätzeit.

33. Donatello, Verkündigung, S. Croce, Florenz
34. Donatello, Madonnenrelief, Berlin
35. Donatello, Madonna in Wolken, Boston
36. Donatello, Sängertribüne, Dom-Mus., Florenz
37. Donatello, Detail der Sängertribüne
38. Donatello, Bronzedavid, Bargello, Florenz
39. Donatello, Salome-Tanz, Lille
40. Donatello, Bronzetür, S. Lorenzo, Florenz
41. Donatello, Kruzifix, Il Santo, Padua
42. Donatello, Wunder v. steinernen Herzen, ebenda
43. Donatello, Eselswunder, ebenda
44. Donatello, Gattamelata, Padua
45. Donatello, Köpfe des Gattamelata und Georg
46. Donatello, Judith und Holofernes, Florenz
47. Donatello, Johannes der Täufer, Bapt., Siena
48. Donatello, Grableg. Christi, S. Lorenzo, Florenz

IV. DIE ZEITGENOSSEN DONATELLOS 37

Jacopo della Quercia und die Robbia.

49. Quercia, Grabmal der Ilaria, Dom, Lucca
50. Quercia, Madonna der Fonte Gaja, Siena
51. Quercia, Sapientia, ebenda
52. Quercia, Zacharias im Tempel, Baptisterium, Siena
53. Quercia, Portalgiebel, S. Petronio, Bologna
54. Quercia, Zwei Reliefs, ebenda
55. Federighi, Moses, Dom-Museum, Siena
56. Franc. di Giorgio, Beweinung, Osservanza, Siena
57. Michelozzo, Drei Gestalten, S. Angelo, Neapel
58. Luca d. Robbia, Sängertribüne, Dom-Mus., Florenz
59. Luca d. Robbia, Tabernakel, Peretola
60. Luca d. Robbia, Madonna, Or San Michele, Florenz
61. Luca und Andrea d. Robbia, Zwei Lünetten
62. Andrea d. Robbia, Anbetung des Kindes, Verona
63. Schule d. Robbia, Visitation, Pistoja
64. Giovanni d. Robbia, Armenspeisung, Ceppo, Pistoja

V. DIE DEKORATIVE MARMORPLASTIK .. .. Text Seite 49
Bernardo Rossellino, Desiderio da Settignano, Antonio Rossellino, Mino da Fiesole, Benedetto da Majano, Andrea Sansovino.

Tafel

65. B. Rossellino, Grabmal Bruni, S. Croce, Florenz
66. Des. d. Settignano, Grabmal Marzuppini, ebenda
67. Des. d. Settignano, Frauenbüste, Berlin
68. Des. d. Settignano, Madonnenrelief, Turin
69. A. Rossellino, Madonnenrelief, Berlin
70. A. Rossellino, Grabmal Portugal, S. Miniato
71. A. Rossellino, Hl. Sebastian, Empoli
72. A. Rossellino, Männerbüste, London
73. Mino da Fiesole, Grabm. Graf Hugo, Badia, Florenz
74. Mino da Fiesole, Altar, Dom, Fiesole
75. Mino da Fiesole, Männerbüste, Bargello, Florenz
76. Ben. da Majano, Kanzel, S. Croce, Florenz,
77. Ben. da Majano, Johannes d. T., Bargello, Florenz
78. Ben. da Majano, Madonna, Berlin
79. Ben. da Majano, Männerbüste, Bargello, Florenz.
80. A. Sansovino, Grabmal Sforza, M. d. popolo, Rom

VI. DIE PROBLEMATIKER DER BRONZEPLASTIK 61
Bertoldo di Giovanni, Andrea del Verrocchio, Antonio Pollaiuolo, Benvenuto Cellini.

81. Bertoldo, Gladiator und Hieronymus, Berlin
82. Bertoldo, Bellerophon, Wien
83. Bertoldo, Schlachtenrelief, Bargello, Florenz
84. Verrocchio, David, Bargello, Florenz
85. Verrocchio, Putto mit Delphin, Rathaus, Florenz
86. Verrocchio, Thomasgruppe, Or S. Michele, Florenz
87. Verrocchio, Grablegung Christi, Berlin
88. Verrocchio, Bart. Colleoni, Venedig
89. Verrocchio, Colleoni, Detail
90. Verrocchio, Enthauptung Johannes', Dom-Museum
91. Pollaiuolo, David, Neapel
92. Pollaiuolo, Herkules, Berlin
93. Pollaiuolo, Grabmal Sixtus' IV., St. Peter, Rom
94. Pollaiuolo, dasselbe von oben
95. Pollaiuolo, Grabmal Innocenz' VIII., ebenda
96. Cellini, Venus, Loggia de' Lanzi, Florenz

VII. DIE OBERITALIENER 73
Bologna, Mailand, Venedig.

97. Nicc. dell Arca, Engel, S. Domenico, Bologna
98. Omodeo, Grabmal Colleoni, Bergamo
99. Ch. Solari, Lodovico und Beatrice, Pavia
100. Mailändisch, Frauenbüste, Wien
101. Riccio, Kandelaber, Santo, Padua
102. Bart. Buon, Porta della Carta, Venedig
103. A. Rizzo, Eva, Dogenpalast, Venedig
104. A. Rizzo, Dogengrab Tron, Frari, Venedig
105. P. Lombardi, Grabmal Mocenigo, Venedig
106. P. Lombardi, Hl. Hieronymus, S. Stefano, Venedig
107. A. u. T. Lombardi, Grabmal Vendramin, Venedig
108. Leopardi, Schildhalter, Berlin,
109. A. Lombardi, Grabmal Zeno, S. Marco, Vendig
110. A. Lombardi, Wunder d. hl. Antonius, Santo, Padua
111. J. Sansovino, Bacchus, Bargello, Florenz
112. J. Sansovino, Dogengrab Venier, Venedig

VIII. MICHELANGELO 85
1. Die Jugendzeit und strenger Naturalismus.
Entwicklung zu monumentaler Großplastik.

113. Michelangelo, Madonna, Buonarr.-Mus., Florenz
114. Michelangelo, Kampfrelief, ebenda
115. Michelangelo, Engel, S. Domenico, Bologna
116. Michelangelo, Hl. Petronius, ebenda
117. Michelangelo, Bacchus, Bargello, Florenz
118. Michelangelo, Pietà, St. Peter, Rom
119. Michelangelo, Apollo-Eros, London
120. Michelangelo, David, Akademie, Florenz
121. Michelangelo, David, Buonarr.-Museum, Florenz
122. Michelangelo, Jugendlicher Johannes, Berlin
123. Michelangelo, Madonnentondo, Akad., London
124. Michelangelo, Madonna, Liebfrauenk., Brügge
125. Michelangelo, Madonnentondo, Bargello, Florenz
126. Michelangelo, Matthäus, Akademie, Florenz
127. Michelangelo, Moses, S. Pietro, in vincoli, Rom
128. Michelangelo, Köpfe des David und Moses

IX. MICHELANGELO .. .. Text Seite 97
2. Höchste Beseelung der plastischen Form.
Das Nachlassen plastischer Schaffenskraft.

Tafel
129. Michelangelo, Sterbender Sklave, Paris
130. Michelangelo, Gefesselter Sklave, Paris
131. Michelangelo, Ringender Sklave, Akad., Florenz
132. Michelangelo, Christus, S. M. s. Minerva, Rom
133. Michelangelo, Medici-Kapelle, S. Lorenzo, Florenz
134. Michelangelo, Madonna, ebenda
135. Michelangelo, Grabmal Giulianos, ebenda
136. Michelangelo, Grabmal Lorenzos, ebenda

Tafel
137. Michelangelo, Die Nacht, ebenda
138. Michelangelo, Die Morgendämmerung, ebenda
139. Michelangelo, Der Sieg, Akademie, Florenz
140. Michelangelo, Kauernder Knabe, Petersburg
141. Michelangelo, David, Bargello, Florenz
142. Michelangelo, Brutus, ebenda
143. Michelangelo, Grabmal Julius' II., Rom.
144. Michelangelo, Grablegung Christi, Dom, Florenz

X. DAS ENDE DER RENAISSANCE, BAROCK, ROKOKO UND KLASSIZISMUS 109
Lorenzo Bernini.

145. Begarelli, Beweinung, S. Pietro, Modena
146. Vittoria, Hieronymus, S. Salvatore, Venedig
147. Vittoria, Sansovino, Seminario, Venedig
148. Pompeo Leoni, Grabmal Karls V., Escurial
149. P. Tacca, Denkmal Ferdinands I., Livorno
150. Gugl. d. Porta, Grab Pauls III., S. Peter, Rom
151. Bernini, Apoll und Daphne, Borghese, Rom
152. Bernini, Grabmal Urbans VIII., S. Peter, Rom
153. Bernini, Hl. Teresa, S. M. d. Vittoria, Rom
154. Bernini, Leopoldo de' Medici, Paris
155. Bernini, Hl. Longinus, S. Peter, Rom
156. Algardi, Attila-Relief, ebenda
157. Mocchi, Hl. Veronica, ebenda
158. Bracci, Grab Benedikts XIV., ebenda
159. Posi, Grabmal Fl. Chigi, S. M. d. popolo, Rom
160. Canova, Grabmal Clemens XIII., S. Peter, Rom

XI—XII. DIE SPANISCHE PLASTIK

XI. SPÄTGOTIK UND RENAISSANCE 121
Das Gotico Florido. Der Platereske Stil.

161. Juan de la Cruz, Fassade v. San Pablo, Valladolid
162. Egas und Gomiel, Altarwerk, Kathedrale, Toledo
163. Altar mit der Kreuztragung, San Lesmes, Burgos
164. Gil de Siloe, Grab König Juans II. u. Gattin, Burgos
165. Grabmal d. Marques Vazques de Arce, Siguënza
166. G. de Siloe, Denkmal des Infanten Alonso, Burgos
167. Pedro Millan, der hl. Michael, Privatbesitz, Sevilla
168. Andalusisch, Die Grablegung Christi, Granada
169. João de Rudo, Kanzel, Kathedrale, Coimbra
170. Pietro Torrigiani, Hieronymus, Museum, Sevilla
171. Dom. Fancelli, Grabmal des Infanten Juan, Avila
172. Bartolomé Ordoñez, hl. Eulalia, Dom, Barcelona
173. Grabmal des Condestable v. Castilien, Burgos
174. Felipe Vigarni, Kreuzigung Christi, Burgos
175. Felipe Vigarni, Altar, Capilla Real, Granada
176. Felipe Vigarni, Ferdinand und Isabella, Granada

XII. HOCHRENAISSANCE UND BAROCK 133
Der Berruguete-Stil. Die Andalusier. Churriguerismus.

177. Berruguete, Opfer Abrahams, Mus., Valladolid
178. Berruguete, Grabmal Tavera, Toledo
179. Gaspar Becerra, Hieronymus, Kathedrale, Burgos
180. Castilisch, Prophet Elias, San Tomás, Toledo
181. Juan de Juni, Leichnam Christi, Mus., Valladolid
182. Miguel de Ancheta, der Gekreuzigte, Pamplona
183. Pompeo Leoni, Grabmal Valdéz, Sala
184. Juan de Arfe, Denkmal de Rojas, Lerma
185. Cristobal Velazquez, Verkündigung, Valladolid
186. Montañez, Mariä Empfängnis, Sevilla
187. Montañez, der heilige Bruno Kathedrale, Cadix
188. Pedro de Mena, Franziskus, Kathedrale, Toledo
189. Narziso Tomé, Altaraufbau, Kathedrale, Toledo
190. Luis Salvador Carmona, Pietà, Salamanca
191. J. A. Villabrille, das Haupt des Täufers, Granada
192. Fr. Zarzillo, Christus auf dem Ölberg, Murcia

Die Unterschriften der Tafeln geben rechts zunächst einen Hinweis darauf, ob die betreffende Skulptur aus »Marmor«, »Sandstein«, »Bronze«, »Ton«, »Wachs« u. a. ist.

Die Maße sind in Metern gegeben, zuerst die Höhe, dann die Breite. Wenn jederlei Größenangabe fehlt, sind die Freifiguren zumeist in Lebensgröße, während bei den Reliefs die Gestalten fast immer kleiner sind.

Zur Ergänzung seien noch folgende Maße genannt: Tafel 27, 0,54 m h.; Tafel 36, Relief, 0,97 : 2,46 m; Tafel 42 und 43, 0,46 : 1,27 m; Tafel 47, 1,44 m h.; Tafel 58, jedes Relief, 1,09 : 0,95 m; Tafel 70, 2,91 : 1,14 m (nicht) 5,35 m h.; Tafel 77, 1,44 m h.; Tafel 79, 0,54 m h.; Tafel 85, Putto, 0,79 m h.; Tafel 89, 4,00 m h.; Tafel 110, 1,50 : 2,42 m.

I. DIE VORRENAISSANCE UND DIE GOTIK.

ZEITEN, Epochen sind wie Menschen und Völker von einem Geist beseelt. Sie bilden ein organisches Ganze, haben Seele und Leben. Wenn wir ihnen näher treten und ins Auge schauen, begeistern wir uns für sie, lernen wir sie achten, ja lieben. Ihr Werden, Sein und Vergehen erscheint dem Getriebe der größten Geister verwandt, und diese von einer Kraft belebten Jahrhunderte sind feste Einheiten, haben eignes Wesen, eigne Entwicklung. Die Renaissance ist solch eine Gestalt von wunderbarer Größe. Ihr Lebensziel war die Befreiung des Menschen zur Selbständigkeit. Gegenüber dem Altruismus des Mittelalters, wo jeder sich ehrfurchtsvoll hohen Idealen ergab, wo niemand für sich etwas anderes galt oder gelten wollte, als treuer Diener einer überirdischen Weltanschauung zu sein, bedeutet die Renaissance die Erhebung der Individualität, die Erstarkung des eignen Ich. Die Scholastik wurde durch den Humanismus verdrängt. Es war ein gewaltiger Kampf zwischen zwei großen einander entgegengesetzten Lebensprinzipien, und es siegte die Persönlichkeit.

Die Renaissance, die Wiedergeburt der Antike — »la rinascita delle arti antiche« hat die Zeit stolz sich selbst genannt — ist die Vorkämpferin der modernen Weltanschauung, der modernen Kunst. In der Antike hat sie das Ideal der neuen Zeit, die Selbständigkeit wiedergefunden. Jedenfalls mußte jenes Wiedererwachen, das Sichbewußtwerden eignen Denkens und Fühlens mit wiedergewonnenen Rechten neue Forderungen aufstellen und neue Ideale bringen. In Italien waren es vorzüglich die bildenden Künste, in denen der neue Geist lebendig wurde. Und unter ihnen hat die Plastik die Führung übernommen, ja sie mußte sie übernehmen. Denn als in Italien die ersten Regungen zu neuer Kunst begannen, war jederlei künstlerische Vorstellung abhanden gekommen. Es war eine Notwendigkeit, die ersten Begriffe der uns sichtbaren Dinge, die Erscheinung unseres eigenen Ichs zu plastischer Greifbarkeit wiederzugewinnen. Uns heutzutage ist die Plastik fremd geworden. Wir erfassen schwer nur

die wunderbaren Werte einer von hoher Künstlerhand gebildeten Statue. Wir empfinden erst langsam das Überwältigende von Formenklarheit und Formenschönheit, von Größe der Erscheinung und Wucht der Bewegung.

Aber daneben dürfen wir die Bedeutung des Mittelalters, das der Renaissance den inneren Gehalt gegeben hat, nicht vergessen. Wenn in der Antike unser Begriff der Individualität und die künstlerische Auffassung sich bildete, so verdankt die Menschheit dem Mittelalter die Vertiefung der seelischen Empfindungen und Gefühle, die in der christlichen Religion in überreichem Maße geschah. Nur durch Erhöhung des inneren Gehaltes konnte sich die Renaissance aus der Antike frei erheben und die Grundlage zur Moderne bilden, der das Kunstwerk ein Spiegelbild der Persönlichkeit, eine Offenbarung der Seele ist. Wir werden sehen, wie grade das *Trecento,* das vierzehnte Jahrhundert, ein gewaltiges Kämpfen und Streiten reicher Gefühle und starken Willens brachte, wie mühsam und schwer in immer neuen Ansätzen sich die Renaissance erhob.

Tafel 1 Kanzel (Marmor; Barga bei Lucca). Es ist, als ob die Antike erst vollkommen untergehen und aus dem Sehfeld der Menschen verschwinden sollte, ehe in dem einstigen Lande glänzendster Pracht und großer Technik neues Leben erwachen, neue Kunst erstehen konnte. Dürftige Reste antiker Formanschauung werden durch starken byzantinischen Einfluß erdrückt. Es zeigt sich eine primitive Kunst, die das Relief ganz flächenhaft behandelt. Nirgends tritt eine Figur plastisch heraus; alles ist nur in die Fläche eingeritzt oder linear im Umriss ausgehauen, so daß sich nur zwei Flächen, die vordere und der Grund, nirgends jedoch Übergänge oder Modellierungen finden. Steife, eckige Bewegungen, geistloser Ausdruck, gänzlicher Mangel an Proportionsgefühl — und das zu einer Zeit (um 1230), als im Norden, in Frankreich wie in Deutschland, die Plastik schon einen gewaltigen Aufschwung genommen hatte. Aber all das Unheil, das die Völkerwanderungen, der ewige Zwiespalt zwischen Papst und Kaiser, die Kreuzzüge, endlich Streitigkeiten im Volk selbst — hie Guelf, hie Ghibellin — gebracht hatten, ließen eben nicht die der Friedenssonne bedürftige zarte Pflanze »Kunst« wachsen und erblühen.

Im zwölften und Anfang des dreizehnten Jahrhunderts hatte sich an manchen Orten, besonders in Süditalien, da, wo der hochbegabte

Kaiser Friedrich II. in feiner geistiger Bildung und Begeisterung der Antike nachstrebte, eine freilich noch recht starre Renaissance gezeigt. Lebendig wurde es erst, als in Toskana ziemlich unerwartet ein Künstler auftrat, der voll Energie in rein künstlerischem Sinne die antike Formvorstellung wieder zu gewinnen suchte und den ersten Anstoß zu einer neuen großen Auffassung gab.

NICCOLO PISANO (1206—80), die Darbringung im Tempel *Tafel 2* (Marmorrelief an der Kanzel; Baptisterium, Pisa), von seiner berühmten Kanzel, die er 1260 vollendete, läßt im Vergleich mit den Reliefs des vorhergehenden Stückes große Fortschritte zu greifbarer klarer Vorstellung erkennen. Der Formen plastische Fülle, körperliche Schwere, weiche Rundung, ebenso der Schnitt und die Faltenlagen der Gewandung sind sichtlich der Antike nachgeahmt. Sogar genaue Imitationen lassen sich feststellen. Maria enspricht in Typus und Gewand wie dem über den Kopf gelegten Mantel einer antiken Figur im Campo santo zu Pisa. Rechts der bärtige Alte, den ein Knabe stützt, ist einer prachtvollen alten Marmorvase ebenda entnommen. Die fünf Reliefs an der Kanzel dieses ersten, aber, wie wir sehen werden, noch verfrühten Vorkämpfers für die Renaissance sind gewiß schon als Versuch einer plastischen Formbildung eine hohe Leistung. Indes zeigt sich nichts von antiker Klarheit der Silhouette oder deren Schönheit und Rhythmik. Die »klassischen« Köpfe sind geistlos, an eine geschickte Gruppierung ist nicht zu denken. Eine neue Kunst läßt sich eben nicht in starrer Nachbildung einer anderen erzwingen. Dazu stand der Geist der Zeit dieser Auffassung durchaus hemmend entgegen. Niccolos Arbeit blieb ohne Fortsetzung und man kann höchstens von verfrühter *Vor-* oder *Protorenaissance* reden. Der Künstler fühlte das offenbar selbst und ergab sich bei seiner zweiten Kanzel, der im Dom zu Siena (1266—68), schon der Gotik.

Im Norden hatte längst das gewaltige Stürmen begonnen. Der wunderbaren Auflösung der menschlichen Gefühle in höchsten himmlischen Idealen war in der Kunst eine große Erhebung gefolgt. Die Architektur gab in ihrem alles überherrschenden Einheitsbau, der gotischen Kathedrale, wo alles sich dem System einfügt, ein prachtvolles Spiegelbild jener Zeit, wo Unterordnung das Individuum nicht aufkommen ließ. Nach Italien

kam die Gotik mit ihrer fortreißenden Gewalt gerade, als man sich im Anschluß an die Antike zu eigner freier Kunst erheben wollte, als die Renaissance beginnen sollte. Denn dieser neuen Idealisierung der Lebensauffassung mußte jene kalte äußerliche Formgebung, die sinnliche Schönheit der Antike lieblos, unchristlich erscheinen. Der inneren Seelenschönheit suchte man Ausdruck zu geben. Zwei geniale Meister, ein Plastiker sowohl wie ein Maler, haben in vollem Besitz der sprechenden Kraft ihrer Kunst wunderbare Schöpfungen höchster religiöser Erhebung geschaffen: der Bildhauer Giovanni Pisano und der Maler Giotto.

GIOVANNI PISANO (1250—1328).

Diesem Sohne Niccolos haben wir uns allein zuzuwenden, so sehr es auch hier wie überall einer Zusammenfügung aller Techniken, die doch nur äußerlich verschiedenartige Reflexe gleichen inneren Wesens sind, bedürfte, um den Gang der Entwicklung ganz zu verstehen. Bei den Trecentomeistern treten, so sehr sie sich der Gotik und ihren Manieren ergeben, schon Beziehungen und Vorahnungen zur Renaissance auf. Besonders Giovanni ist in gewissem Sinne bereits ein Künstler der Renaissance, ein moderner Meister, der seine eigne Natur und Leidenschaft, sein ganzes Ich im Kunstwerk offenbaren will.

Tafel 3 Der bethlehemitische Kindermord (Marmorrelief an der Kanzel; S. Andrea, Pistoja) ist ein glänzendes Beispiel seiner Eigenart aus bester Zeit (1301). Von der antikisierenden Manier Niccolos wollte er nichts wissen. Das feurige Aufflammen des persönlichen Idealismus forderte stärkeren Ausdruck, lebendigere Worte. Das wild Erregte, das leidenschaftlich Durchwühlte hat Giovanni verstanden wiederzugeben, wie unser Stück zeigt. Ein buntes Durcheinander, die rasende Wut der Mörder, das innige Flehen der Frauen und Männer, jede Gestalt voll heftiger Erregung, äußerst intensiv jedes innere Empfinden, durchaus dramatisch die Szene erfaßt. Das geistige Moment ist absolut beherrschend.

Immer wenn der Künstler zu stärkerer Konzentration der Stimmungen und Gefühle gezwungen wurde, wenn er in Einzelfiguren machtvolle Ideale festhalten sollte, dann war er der große Plastiker, der geniale Sohn

seines Vaters. Die linke Heiligengestalt läßt in dieser Ansicht eigentlich nur das Vorherrschen gotischer Motive erkennen, in dem überreichen Faltengebilde, der Behandlung der Haare, der Hände u. a. Wieviel hinreißender wirkt der Engel rechts, das Evangelistensymbol des Matthäus. In dem begeisterten Aufblicken zum Himmel ein aus innigster Seele klingendes Aufjubeln; wunderbar die seelische Verklärung, künstlerisch fein die geistvolle Linienführung und die rhythmische Gliederung der Gewandung. Eine Gestalt voll tiefer Andacht, dazu von außergewöhnlichem Reichtum plastischer Motive. Man beobachte die sichere Zeichnung, die starke Haltung der Figur, den lebendigen Ausdruck des Gesichtes, und man wird eine hohe Vergeistigung der Bildungen Niccolos finden.

Die Anbetung der Könige (Marmorrelief von einer Kanzel; *Tafel 4*
Museum, Pisa), für den Dom zu Pisa gearbeitet (bis 1311), zeigt, wie Giovanni seine Leidenschaften und Launen allzuweit vorherrschen ließ. Das Relief entwickelt sich da zu einem malerischen Stimmungsbild, fern von jeder plastischen Bestimmtheit. Verschiedene Szenen sind auf einem Relief nebeneinander in der erzählenden Manier des Mittelalters gegeben. Äußerst kühn die drei Könige, wie sie gerade an einer scharfen Wendung des Weges umbiegen, voller Leben die Bewegungen und Gesten, der Ausdruck im Gesicht. Diese drei Könige kehren in starker Erregung auf der Szene rechts oben vor der Mutter Gottes wieder. Das Stück ist in äußerstem Hochrelief auf einer leicht gerundeten Platte gearbeitet und will aus der Ferne gesehen sein. Dereinst hat gewiß Bemalung die Wirkung noch gesteigert. Es ist kein Zweifel: der Plastiker Giovanni Pisano hat malerische Effekte erstrebt. Bei seiner genialen Begabung können wir nur hohe Absicht erwarten. Daß er weit über die Grenzen seiner Kunst griff, entsprang nur der Unruhe seines Temperamentes. Wunderbar erscheint uns die Intensität seines Geistes, mit der er sein subjektives Empfinden im Kunstwerk lebendig und groß aufleben ließ.

Zwei Propheten (Marmor; Domfassade, Siena), entstanden vor 1298, *Tafel 5*
bringen noch das absolute Sichergehen des genialen Künstlers in gotischer Auffassung. Er, der zugleich in Siena die schönste gotische Domfassade Italiens errichtet hat, gibt hier zwei Gestalten in reicher Gewandung,

deren Falten, diagonal laufend, den Körperbau vollkommen verdecken. Dabei ist die leidenschaftliche Unruhe zum äußersten in der Bewegtheit der mühselig aus dem Faltenschwall hervordringenden Hände und in den charaktervollen Gesichtern gebildet. Hervorragend ist der vorwärtsgestreckte Kopf mit den lebendigen Augen und dem sprechenden Mund des rechten Propheten, des Daniel. Weitblickendes Schauen, seherische Erregung, die ganze innere Gedankenwelt der Propheten wird mit großen Zügen in mächtigen Gestalten verkörpert. Innerer Gehalt macht die äußere Form groß, das Häßliche schön und monumental.

Tafel 6 Zwei Sibyllen (Marmor; Berlin), zeigen, wie Giovanni sogar plastische Probleme aufstellte. Sitzende Figuren hatte schon sein Vater an der Kanzel zu Siena gegeben; sie aber und ihre lebendigen Bewegungen, die geistvollen Variationen der Haltung zu sprechendem Ausdruck innerer Gefühle zu machen, das hat erst Giovanni vermocht. Die Gewandung ist ein dünnfaltiges Unterkleid mit Gürtung auf einem kräftigen Körper; der Mantel, über den Kopf nach unten fallend, ist über den Knien zusammengenommen. Einige gotische Motive wirken in der plastischen und stofflichen Bildung fast modern. In der Durchbildung der Details flüchtig, aber genial in der Art, wie er durch verschiedenfache Bewegung jedwede Erregung in den Gestalten lebendig werden läßt. Er bringt immer neue Motive, bei der einen Sibylle (a) ein nachdenklich sinnendes Lauschen auf die Worte des Engels. Der rechte Fuß ist hochgestellt, damit der daraufgestützte Arm und die Hand den gedankenschweren Kopf halten können. Die andere Figur (b), wie jene sicher dereinst für die Kanzel in Pisa bestimmt, zeigt noch reichere Behandlung. Die Füße, wie der sich neigende Körper nach rechts gewendet, der Kopf in entgegengesetzter Richtung zu scharfem Profil nach links zurückgedreht — als Ausdruck momentanen Aufschreckens. Widerspruchsvoll ist der Linienzug, die verschiedenen Körperteile bewegen sich gegeneinander: das ist der *Kontrapost*, den der größte aller Meister, Michelangelo, später zum Ausdruck verschiedenfachster Empfindungen, zartester Sentimente wie gewaltigster Kraft verwertet hat. Giovanni Pisanos Sibyllen sind die idealen Vorbilder, die Ahnen der Propheten und Sibyllen in Michelangelos Deckengemälde der sixtinischen Kapelle.

Maria mit dem Kinde (Marmor; Arenakirche, Padua) ist Giovannis höchste plastische Leistung unter den verschiedenen Madonnen, die er geschaffen. Die der ganz frühen Zeit haben noch antikisierende Gewandung. Davon ist hier nichts mehr zu spüren. In dieser kraftvollen Gestalt konzentriert sich der energische großartige Geist des Künstlers. Alle Mittel sind nur da zur deutlichen Aussprache eigener individueller Empfindungen: die wunderbare Belebung des Marmorblockes, diese Energie der Linienführung und der Haltung, diese hinreißende Lebendigkeit. Man erkennt, daß alle Größe, alle schöpferische Tat allein der genialen Macht der Persönlichkeit entstammt. Was wollen Zeiten und ihre Ziele, Motive und Techniken, wenn nicht ein mächtiger Lenker sie gestaltet. Die stehende Mutter Gottes, dies jahrtausendelang immer wiederholte Motiv, wie ist sie hier gebildet: eine langgestreckte Gestalt voll Hoheit und Leidenschaft. Die Rechte hält den Mantel, dessen starke Vertikalen von unten her mächtig emporstreben; ein gewaltiger Schwung nach oben, nur durch den hohen Gürtel unterbrochen. Die Tiefe der Erregung wird lebendig in der Profilstellung von Mutter und Kind, die sich einander tief in die Augen schauen. Die Herbheit der Auffassung ist durchaus individuell. Der Körper der Maria ist fest und plastisch. Das Kindchen auf ihrem linken Arm scheint physisch schwer zu sein und sie zu der eigenartig gebogenen Stellung zu zwingen. Dazu der Kopf der Maria: voll Kraft und Energie, plastisch und rund gebildet entgegen den üblichen zierlichen gotischen Köpfchen. Inhalt und Form sind innigst verquickt miteinander, der Körper ist vollständig durchbebt von dem Temperament des Künstlers. Michelangelo hat keinen ihm näher verwandten Geist zum Vorbild gehabt als diesen Giovanni Pisano. *Tafel 7*

ARNULFO DI CAMBIO (1232—1301), Grabmal des Kardinals de Braye († 1282) (Marmor und Mosaik; S. Domenico, Orvieto). Dieser Arnulfo, der einzige Künstler, der Niccolos Weise nachstrebte, hat nach großartiger, antikisierender Gestaltung gesucht. Im Aufbau gibt er das erste Beispiel des hohen Wandgrabes, das sich in der Renaissance glänzend weiter entwickelt hat. In der Formgebung der Gestalten schließt er sich ganz an Niccolo an. Die Madonna oben in der Nische erscheint in ihrer Rundung und Schwere, in der Ruhe der Haltung wie eine *Tafel 8*

unmittelbare Nachbildung der Antike. Auch die Petrusfigur links neben dem knienden Kardinal ist großartig gebildet. Der Tote selbst ist im Gesicht charaktervoll durchgearbeitet. Gotisch erscheinen nur die zwei den Vorhang zurückziehenden Chorknaben. Der bunte Mosaikschmuck geht auf frühmittelalterliche, spätantike Manier zurück. Auch Arnulfo hat in späteren Arbeiten — so an zwei Ciborien in Rom — gotische Formen angenommen. Niccolos Kunst ging ohne Erfolg dahin und auch Giovannis Weise vermochte in ihrer stark individuellen leidenschaftlichen Art keine Fortsetzung zu finden.

Der Maler Giotto, der auch Bildhauer war, ist der Führer des Trecento geworden. Seine abgeklärte Auffassung und besonders seine reiche Erzählungsgabe entsprach der Zeit der Bettelmönche: sie brachte in der Malerei das Emporwachsen des *Fresko,* d. h. der Wandmalerei, in der Plastik das Vorherrschen des Reliefs. Ein Schüler Giottos übernimmt die Führung in diesem Sinne: ANDREA PISANO (1280—1308). Wie sein Lehrer hat er die Antike studiert und von ihr sich feine lineare Reliefbildung angeeignet. Sein Hauptwerk ist die erste der drei Bronzetüren am Baptisterium zu Florenz.

Tafel 9 Andrea Pisano, Visitation (a), Geburt des Johannes (b), (Bronze; Südtür am Baptisterium, Florenz). Eine zarte Vereinigung antiker Schönheit und gotischen Feingefühls macht eine künstlerische Schönheit aus. Äußerste Delikatesse der Bildung, zarteste Abstimmung der Empfindung zeigt die Visitation (a). Die Szene ist möglichst vereinfacht, rechts ein Tor, links eine Nebenfigur. Alle Erregung ist gedämpft. Der feine Linienfluß der Gewänder und der klaren Umrisse vor dem glatten Grund hat etwas von klassischer Ruhe, von antikisierender Rhythmik. Weniger gelungen ist die Geburt des Johannes (b), wo sich die Schwächen seiner Kunst offenbaren. Auf dem ersteren Relief zeigt er ein sehr weitgehendes Feingefühl für lineare Schönheit und für die Verteilung der Figuren auf der Fläche. Das bedeutet seine Größe. Hier soll er ein Tiefenbild geben: sein Können versagt. Maria gibt er in der Obersicht; wie in drei Stockwerken verteilen sich die Figuren übereinander. Mancher Reiz findet sich an einzelnen Figuren, aber es tritt doch deutlich hervor, daß der Künstler nur zeichnerisch flache Figuren in einer Reihe zu geben vermochte.

Er kennt nur den Umriß der Figuren und ihre Hauptansichten; daß dieselben jedoch dreidimensiale Formen sind und in Überschneidung und perspektivischer Wirkung einen Raum füllen, davon wußte er noch nichts.

ANDREA ORCAGNA (1308—68), die Geburt der Maria *Tafel 10* (Marmorrelief; Or San Michele, Florenz); vor 1359. Dieser Meister läßt mehr frischen Natursinn, ja sogar schon etwas von Raumgefühl erkennen. Auf dem Relief breitet sich vor uns ein Innenraum, verstärkt in der Wirkung durch den zurückgenommenen Vorhang und die Fenster im Hintergrund. Die Figuren, zwar allzu groß, stehen nicht nur an dem vorderen Rand, sondern sind ringsum in dem Raum verteilt. Aber die Bildung der Formen ist noch nicht plastisch, sie sind zeichnerisch flau gebildet. Gesichter und Gewandung sind weichlich, von gotischem Typus. Man muß darum den Charakter der Reliefs eher malerisch denn plastisch nennen. Orcagna ist eben noch Gotiker, dafür spricht auch die Beschränkung des Realismus auf Gesicht und Hände und die Vorliebe für genrehafte Motive.

LORENZO GHIBERTI (1381—1455).

Das Ende des Trecento naht. Die Malerei, die überquellende Lust an reicher Erzählung, der die Wandmalerei besser genügte, schien die Plastik zurückzudrängen. Indes am Beginn des *Quattrocento*, des fünfzehnten Jahrhunderts, wagt sich der neue widerspenstige Geist hervor, der ernste Auffassung und naturwahre Darstellung wollte. Das Kommende trat mit dem Dahinschwindenden in mächtigen Kampf, und zwar zum ersten Mal bei einer Konkurrenz (1402) für die zweite Bronzetür des Baptisteriums, die Nordtür. Von zwei Meistern besitzen wir noch die Konkurrenzreliefs. Das eine hat Filippo Brunelleschi (1378—1446) geschaffen, der, nachdem er unterlegen, sich der Architektur zuwandte, dort der leitende Meister zu werden. Das andere ist von Lorenzo Ghi- *Tafel 11* berti. Das Motiv der beiden Reliefs ist das Opfer Abrahams (Bronze; Bargello, Florenz). Deutlich treten hier die beiden divergierenden Richtungen hervor. Des ersteren Relief (a) enthält schon die beiden großen Grundmotive der Renaissance, den lebendigen, bis zur Schärfe klaren Realismus — Abraham wie aus Verzweiflung in toller Wut das

Messer auf Isaak stoßend — und Anlehnungen an die Antike in durchaus neuer realistischer Weise: links eine dem antiken Dornauszieher nachgebildete, aber ganz umgeformte Figur. Prächtige Einzelgestalten, aber von künstlerischer Gliederung und geschickter Verteilung ist nichts zu finden. Das Relief ist vollgestopft mit realistisch durchgebildeten, eckig bewegten Figuren.

Entgegengesetzte Eigenschaften, vorzüglich feinste kompositionelle Begabung entwickelt Ghiberti (b). Zwei Gruppen geschickt zusammengehalten zeigen sich uns. Nirgends etwas von Eckigkeit oder erregter Bewegung. Weiche Linienführung, feingebildete Figuren, freilich ohne Frische und Kraft neuen Lebens. Auch Ghiberti hat die Antike studiert, sich einen schönen Torso zum Vorbild für den Isaak gewählt, ihn zart gebildet, im Kontrast zu Brunelleschis eckiger Figur. Ghiberti siegte und führte die Tür aus mit zwanzig Darstellungen aus dem Leben Christi.

Tafel 12 Die Vertreibung der Händler aus dem Tempel (a), Fischzug Christi (b) (Bronze; Nordtür des Baptisteriums, Florenz), 1403—24 gearbeitet. Diese Reliefs offenbaren zur Genüge den Reichtum der Phantasie und die Empfindsamkeit Ghibertis. Die linke wild erregte Szene (a) ist schon als Komposition ein Meisterstück, d. h. in der Art, wie er die vielen davoneilenden Gestalten durch den lang hingestürzten Mann als Gruppe zusammenhält, wie er Christus allein für sich stellt, als Pendant, freilich etwas unwürdig erregt. Der Hintergrund gilt nur als leichte Folie. Hier liegen sicher Beziehungen zu Andrea Pisano und dessen Türreliefs vor. Anders sucht Ghiberti auf dem zweiten Relief (b) Christus allein als herrschende Hauptfigur für sich, Petrus und die Jünger im Boot als Gegenstücke hinzustellen. Die fein gedachte Komposition ist nicht ganz gelungen. Jenen Massen das Gegengewicht zu halten, ist Christus zu körperlos. Es fehlt ihm wiederum die beherrschende Haltung. Aber wie die Jünger im Boot lebendig gruppiert sind und Mast und Segel schräg gestellt, wie die Hauptlinien auf Christus und Petrus leiten, das ist ausgezeichnet. Geistvolle Eleganz der Linienführung ist Ghibertis Größe. Er neigte sich dabei mehr und mehr dem Wesen der Malerei zu.

Tafel 13 Die »Paradiesespforte« (Bronze; Ostseite des Baptisteriums, Florenz) ist sein immer bewundertes Meisterwerk, an dem er bis zur

Mitte des Quattrocento arbeitete (1425—52). Die geschickte Behandlung und feine Gliederung der acht Darstellungen, von denen jede verschiedene Szenen aus dem Alten Testament enthält, ferner die mit Ranken, kleinen Figuren und Köpfen überreich verzierte Umrahmung haben trotz der geraden Horizontalen und Vertikalen wenig Renaissanceartiges. Es ist ein eigenartiges Mittelstück zwischen Gotik und Hochrenaissance. Eine überströmende Phantasie ohnegleichen kommt zur Aussprache. Wir glauben glänzende Gemälde, Bilder in Bronze vor uns zu haben. In der reichen Überfülle der Erfindung, der Schönheit der Linienführung und Komposition, ferner in der prachtvollen, wenn auch noch wenig konsequenten Raumvertiefung treten diese Bilder in Beziehung zur Hochrenaissance. Sie erscheinen in der genialen Gruppierung und Gliederung der Massen wie geistvolle Vorbilder zu den Stanzenfresken Raffaels. Die charaktervolle Durchbildung der Einzelfigur stand beiden ferner.

Die Geschichte Esaus und Jakobs (Bronzerelief; Osttür am Baptisterium, Florenz). Verschiedene Szenen sind gegeben, links die Geburt, dann Isaak mit Esau sprechend, rechts Jakob segnend u. a. Demnach trotz der einheitlichen Raumgestaltung — vor einem hohen Hallenbau spielt sich alles ab — doch vielfache Erzählungen auf einerTafel. Die große künstlerische Einheit ist noch nicht gewonnen. Der Künstler entfaltet hier alle Reize seiner Kunst. Wie graziös und fein die im leichten Schwunge sich drehende Gruppe der Frauen links, wie elegant bewegt sich die Rückenfigur Esaus, zu dem der Vater überredend spricht. Der Gruppe Isaaks mit dem knienden Jakob fügt sich eine Gestalt bei, die nach einer römischen Statue (der sogenannten Thusnelda, jetzt in der Loggia de' Lanzi) kopiert ist. Antike Vorbilder formt er jedoch immer zu zarter gotischer Eleganz um. Leicht fügt sich Gruppe an Gruppe. Eine durchlaufende Diagonale, von links vorn nach rechts hinten durch die Figuren laufend, gibt dem Aufbau einen großen Halt. Die leicht beschwingten Bogen der Architektur erhöhen den luftigen Reiz des »Bildes in Bronze«. Auch die Nischenfiguren rechts und links sind zueinandergestimmt. Die eine schaut lesend ernst nach unten, die andere erhebt jubelnd in leichtem Schwung den Blick nach oben. Der kahlköpfige Alte rechts ist das Selbstporträt des Meisters. Nirgends offenbart der Künstler ein energisches *Tafel 14*

Ergreifen der plastischen Gestalt; alles ist noch umhüllt von dem leichten Hauch idealer Phantasie.

Tafel 15 Der Evangelist Matthäus (Bronze; Or San Michele, Florenz), 1420 vollendet, vermag uns trotz der außergewöhnlich würdevollen Haltung neben Donatellos Figuren an gleichem Orte nicht zu begeistern. Das ist noch echte Gotik. Die Figur, dürr und körperlos, verschwindet unter den feinen Faltenlagen des Gewandes, bei dem schwungvolle, elegante Motive zu fast posierter Haltung und Bewegung verwendet werden. Nur im Kopf lebt großer Ausdruck, tiefe Empfindung auf.

Tafel 16 NANNI DI BANCO (1373—1420), der heilige Philippus (Bronze; Or San Michele, Florenz), um 1408 ausgeführt, bildet ein glänzendes Kontraststück: schwere Form und antiker Geist entgegen Ghibertis leichtem Linienfluß und gotischer Zartheit. Eine untersetzte Gestalt; die dicken Falten des Gewandes, des Mantels fügen sich den Formen und Bewegungen des Körpers. Der Kopf ist kräftig gebildet, aber ohne lebendigen Ausdruck. Diese sklavische Unterordnung unter antike Vorbilder, die unpersönliche Nachahmung der Antike hat uns veranlaßt, den Meister noch in das Kapitel der Vorboten der Renaissance einzuordnen. Seine Werke weisen deutlich auf das Kommende.

Die Protorenaissance war verfrüht gekommen, die Gotik hatte, vom Norden her eindringend, die Entwicklung gehindert. Ein schwärmerisches Dichten und Denken, ein phantastisches Bilden und Malen lebte in innigster, idealster Begeisterung auf. Die Kunst war wieder in den Dienst der Kirche getreten. Religiöse Erzählungen möglichst lebendig zu geben, war die Aufgabe der Kunst im Trecento und mit Ghiberti sogar bis in das Quattrocento. Mit dem neuen Jahrhundert begann eine starke Opposition. Aber wo sollte sie angreifen? Offenbar war es vorzüglich gesunder Menschenverstand, der nach schlichter Naturnachbildung verlangte, der erregten Auffassung der Gotik überdrüssig. Man griff im ersten Moment zur Antike, schon um die Technik wieder zu kräftigen. Der Unwille gegen alle zeremoniellen Fesseln und Unwahrheiten ließ den Menschen sich wieder auf sich selbst besinnen. Ein gewaltiger Genius mußte kommen, neue Ziele zu stellen. Mit ihm kam die Renaissance.

XIII. Jahrhundert
Kanzel

Marmor
Barga

Niccolo Pisano!
Darbringung im Tempel

Marmor
Baptisterium, Pisa

Giovanni]Pisano
Der bethlehemitische]Kindermord

Marmor, 0,80 m h.
S. Andrea, Pistoja

Giovanni Pisano
Anbetung der Könige

Marmor, 0,90 : 1,30 m
Museum, Pisa

Giovanni Pisano
Zwei Propheten

Marmor, überlebensgroß
Fassade des Doms, Siena

a

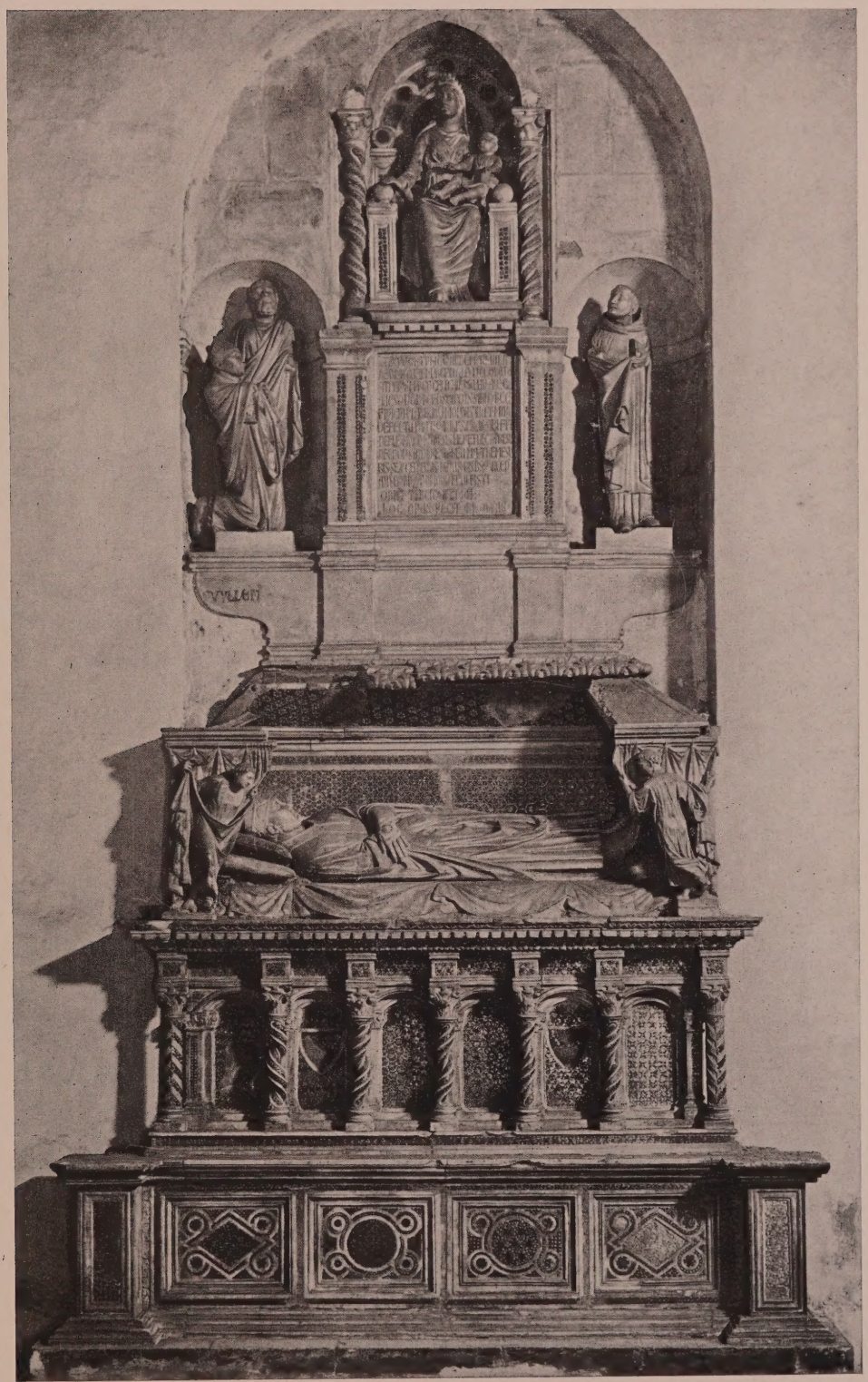
b

Giovanni Pisano
Sibyllen

Marmor, 0,57 m h.
Berlin

Giovanni Pisano
Madonna

Marmor, 1,32 m h.
Arena-Kirche, Padua



Arnulfo di Cambio
Grabmal des Kardinals de Braye

Marmor und Mosaik
S. Domenico, Orvieto

a

b

Andrea Pisano
Begegnung der Maria mit Elisabeth, Geburt des Johannes

Bronze
Teil der Südtür des Bapisteriums, Florenz

Vgl. Springer III S. 13

Andrea Orcagna
Geburt der Maria

Teil eines Tabernakels, Marmor, kleine Figuren
Or San Michele, Florenz

a

b

a) Brunelleschi und b) Ghiberti
Opfer Abrahams

Bronze, je 0,45 : 0,40 m
Bargello, Florenz

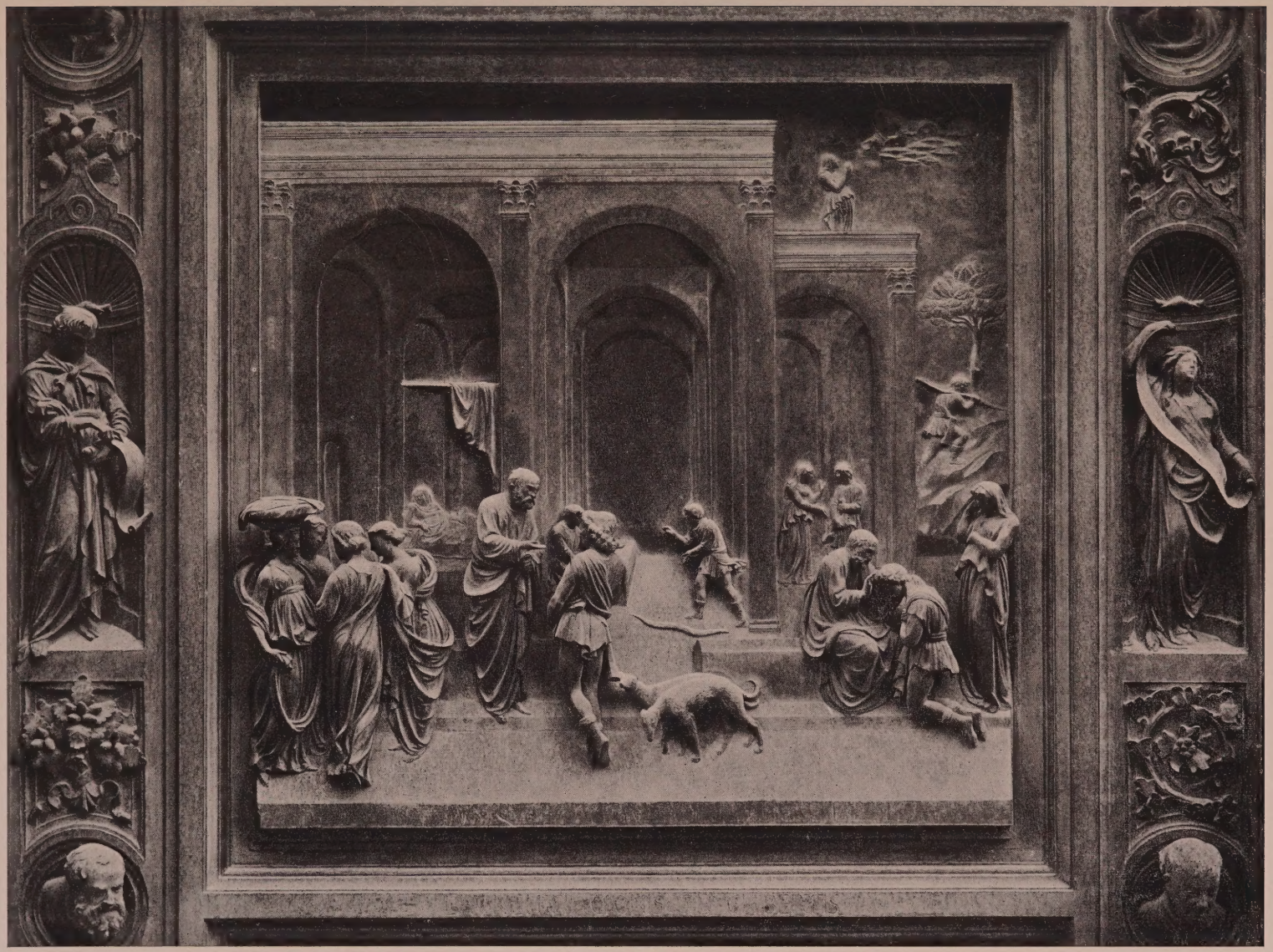
a b

Ghiberti
a) Vertreibung der Händler, b) Christus wandelt auf dem Wasser

Bronzereliefs, je 0,45 : 0,40 m
Nordtür, Baptisterium, Florenz

Lorenzo Ghiberti
Die »Paradiesestür«

Bronze, 5,65 m h.
Baptisterium, Florenz



Lorenzo Ghiberti
Geschichte Jakobs und Esaus

Bronze. Teil der »Paradiesestür«, Tafel 13
Baptisterium, Florenz

Ghiberti
Matthäus

Bronze, überlebensgroß
Or San Michele, Florenz

Nanni di Banco
Der heilige Philippus

Marmor, überlebensgroß
Or San Michele, Florenz

II. DONATELLO.

1. DIE JUGEND UND DIE EPOCHE DES NATURALISMUS.

DONATELLO ist der Bahnbrecher zur Renaissance, zur modernen Kunst. Eine neue Zeit hebt an, ein anderer Geist ersteht. Die Individualität wird Gebieterin alles Wollens, jedes Vollbringens. Donatello der siegreiche Führer des positiven Subjektivismus erringt der Kunst wieder Selbständigkeit. Er besaß jene Rücksichtslosigkeit schöpferischer Naturen, die altes herniederreißen, um neues aufzurichten. In großartiger Konzentration der Kräfte hat er all seine Energien den Aufgaben der bildenden Kunst zugewandt. Einzig die Erkenntnisse seiner Augen und eigener Lebensbeobachtung, nur eigne Daseinserfahrung, wollte er im Kunstwerk festhalten. Die Plastik war die seiner persönlichen Eigenart entsprechende Weise, sie wurde so dank seiner überragenden Schöpferkraft Führerin der Künste. Gewiß hat die Antike als sein wie der ganzen Zeit ideales Vorbild mancherlei Anregung gegeben. Es hieße jedoch seine Natur, seine Tat vollkommen verkennen, wollte man irgendwo starre Antikenimitation bei ihm finden. Er, der in urwüchsiger Natur gerade jene sich in allgemeinen Weltidealen verlierenden Anschauungen des Mittelalters verwarf und nur die Erfahrungen seines Ichs zur Grundlage seiner Kunst machte, mußte jederlei Nachahmung hassen. In geistiger Wahlverwandtschaft hat er sich der Antike genähert. Reine Freude an der Schönheit der sichtbaren Welt lebte in ihm wie einst in den Meistern der Antike. Man muß ihn dabei zunächst realistisch, ja gegenüber den idealistischen Gotikern, allzusehr an die Erdendinge gebannt nennen. Aber es war zur Erhebung der bildenden Künste ein absolut Notwendiges, daß die dem Auge sichtbaren Dinge wieder zum Ziel der Darstellung wurden. Antike Klarheit und eine neue charaktervolle Wahrhaftigkeit lebten gemeinsam auf in Donatellos Vorstellungen und erfüllten die von starkem subjektivem Empfinden belebten Schöpfungen dieses ersten modernen Meisters. Unbesieglich, vor nichts zurückschreckend

seine Kraft, unergründlich, nicht in Formeln zu fassen sein Wollen, unerschöpflich seine Phantasie, unermüdlich sein edles Emporstreben. Und seine Werke immer neu, in immer anderen Reflexen sein Ich ausstrahlend.

Donato di Niccolo di Betto Bardi, genannt Donatello, wurde 1386 in Florenz geboren, 1466 ist er am 13. Dezember ebenda gestorben. Der Sohn eines einfachen Wollkämmers, als schlichter Handwerker beginnend, wurde neben dem großen Cosimo il Vecchio in S. Lorenzo begraben. Das bezeichnet den Ruhmeslauf seines langen, arbeitsreichen Lebens. Soviel wie nichts wird von dem Menschen berichtet. Er blieb Junggeselle, bis zu der Mutter Tod (um 1431) mit ihr zusammenlebend. Anekdoten erzählen, wie wenig er Geld geachtet, wie sehr er äußeren Sorgen ausgewichen ist. Um so deutlicher spricht sein gewaltiges Lebenswerk zu uns. Er ist ein schlichtes Volkskind gewesen; von höherer Bildung, von Latein und Scholastik ist keine Rede. Wo er sein Handwerk gelernt, ist unsicher. Schon als Knabe wird er in eine Marmorwerkstatt eingetreten sein, vielleicht in die des Nanni di Banco.

Tafel 17 David (Marmor; Bargello, Florenz) zeigt ihn noch fast kindlich befangen. Brunelleschi hatte schon 1402 sein naturalistisches Konkurrenzrelief (Tafel 11a) geschaffen, da bildete nach acht Jahren Donatello diese noch ganz gotische Gestalt (vollendet vor 1411). Gotisch die Schwunglinie, die ausgedrehte Hüfte, die unsichere Haltung, ohne Kraft die Hände; ein echt gotisch schleifendes, in der Diagonale gelegtes Manteltuch verdeckt die Gestalt. Wir suchen vergebens nach klarem Körperbau, nach Entwicklung der Gelenke, die wie mit Absicht verdeckt oder starr gehalten sind. Im Gesicht keinerlei Durchbildung, nur das Haar mit dem Brombeerzweig und das straff aufliegende Gewand sind etwas realistisch bearbeitet.

Tafel 18 Markus (Marmor; Or San Michele, Florenz). Schon diese nächste, fast gleichzeitig (1411—12) ausgeführte Figur läßt gegenüber der jugendlichen Befangenheit des noch gotischen David den Geist der neuen Zeit ahnen. Die Antike gibt ihm das Vorbild, aber nicht in unmittelbarer Einwirkung, sondern sichtlich unter Vermittlung des Nanni di Banco. Stand- und Spielbein sind wie bei diesem (Tafel 16), und zwar mit nackten freien Füßen gebildet, ebenso die schweren Körperformen, die antikisie-

rende Gewandung mit klaren Vertikalen des Unterkleides und weichen Falten des Mantels. Was Nanni an der Antike begriffen hatte, war zunächst ähnlich wie bei Niccolo Pisano das Äußerliche, die körperliche Fülle. Und so gibt auch Donatello zunächst die massige plumpe Form der Gestalt, des Kopfes, den mächtigen Schädel, die gewölbte denkerische Stirn, die tief eingegrabenen Augen, die charaktervolle Nase und die wogenden Bartwellen. Die Figur hat etwas von einer Großartigkeit, die der idealistischen Schwärmerei der Gotik näher steht als der realistischen Renaissance. Sehen wir näher zu, so finden wir noch schwankendes Stehen, unsichere Haltung, nirgends nach der Natur durchgebildete Falten oder Formen. Die Hände sind zwar groß, aber ohne festpackende Kraft; weder in ihnen noch in den träumerischen Augen und ihrem verlorenen Blick zeigt sich schon etwas von der gewaltigen Willenskraft des späteren Donatello.

Johannes der Evangelist (Marmor; Dom, Florenz), einst für die großartig geplante Fassade des Domes bestimmt, bedeutet einen wenn auch geringen Schritt vorwärts. Im großen und ganzen macht auch diese Figur noch einen etwas primitiven Eindruck, ja sie steht in der Gesamtwirkung hinter dem Markus zurück. Aber es muß zunächst betont werden, daß die Aufgabe eine viel schwierigere war: er sollte eine Sitzfigur bilden. An eine wirkliche Lösung oder nur den Versuch einer Lösung dieses komplizierten Motives war damals, am Beginn des Quattrocento, nicht zu denken. Ein Jahrhundert mußte vergehen und ein anderer Gewaltiger, Michelangelo, brachte die Offenbarung, und zwar wie wir sehen werden, anknüpfend an Donatellos Leistung. Indes mag die Haltung noch starr, leblos, die Formgebung noch unklar sein, es flackert hier Donatellos fast leidenschaftlicher Realismus zum erstenmal auf. Viel Liebe wendet er der naturgetreuen Durchbildung der diesmal frei nach der Natur studierten Faltenlagen des über die Kniee gelegten Mantels zu. Doch nicht hier liegt der große Fortschritt, sondern in der starken Energie, die in dem großartigen Kopf auflebt. Wie eine starke Individualisierung und neue innere Belebung des noch mehr typischen Markuskopfes erscheint er. Alle Einzelformen — die Haare, die hier zum erstenmal nach antikem Muster gebildet sind, die Bartwellen, die bergige *Tafel 19*

Stirn, die Nase — sind individueller gestaltet und zugleich plastischer geformt. Aus diesen Augen, aus ihrem scharf konzentrierten, nach der Seite gewendeten Blick, strahlt bewußtes aktives Leben als Ausdruck gewaltiger Willensenergie, unter dieser Stirn wühlen eigene mächtige Gedanken. Michelangelo hat zu dem Kopf des Moses denselben Gesichtstypus verwendet, freilich in verstärkter Intensität der Willenskraft. Die ersten Wahrzeichen des neuen Subjektivismus zeigen sich hier. Der Realismus bringt neues Leben und damit den Beginn der Renaissance.

Tafel 20 Der heilige Georg (Marmor; ursprünglich Or San Michele, jetzt Bargello Florenz). Die prachtvollen, tiefen Nischen an Or San Michele, der Hauptstätte der damaligen Plastik, zwangen die Künstler, großgeformte Statuen zu schaffen. Donatellos Ritter Georg von 1416 erscheint unter ihnen als der stolze Wegweiser zu neuer Schönheit. Das Wenige, was er der Antike nachgebildet hat, wie die Haare, verschwindet vor der gewaltigen schöpferischen Neugestaltung: hier lebt das Bewußtsein eigenen Ichs zum erstenmal in der ganzen Figur — nicht etwa nur in Kopf oder Geste auf. Nicht mehr gotische, nicht antike Formeln bestimmen die Haltung, sondern allein eigenes Empfinden, starkes eignes Wesen. Wo dereinst schönheitliche Rhythmik oder weiche gotische Schwunglinien herrschten, lebt jetzt straffe Charakteristik, naturwahre Formbildung. An Stelle des einst immer wiederholten, auch am Markus noch verwendeten Schemas des Stand- und Spielbeines kommt hier ein kühnes, selbstbewußtes Auftreten. Breitbeinig steht der Jüngling da und schaut frei, auffordernd in die Welt. Selbst ist der Mann. Wie ein elektrischer Funke, ein plötzlicher Ruck geht es durch den Stein. Solch momentanes Sichbewußtwerden der Kraft, des eigenen Willens, wie es so ausdrucksvoll aus dieser jugendlichen Gestalt voll kühnen Kampfesmutes und lebhafter Spannung spricht, — ist das erste Aufflammen des Geistes der Renaissance. Das ist die erste *terribilità,* die in der Urgewalt der Wiedergabe, als lebendige Wirklichkeit uns packt. Auch sonst in der kräftigeren Bildung des Brustkastens, den klaren Linienführungen, dem scharfen Umriß der Gestalt vor der dunkeln Nische, welch ein Fortschritt! Klar, äußerlich wie innerlich realistisch fest und charaktervoll will Donatello sein. Des Meisters Werk soll Leben atmen und

Leben bringen. Auch hier ist der ideale Geist der Gotik noch nicht entschwunden

Statue eines Löwen (Marmor; einst neben Rathaus, jetzt Bargello, Florenz). Lebendiger fast und zugleich von wilderer Ausdruckskraft als bei dem Ritter Georg spricht die Sieges- und Machtstimmung aus dieser prächtigen Gestalt des »Marzocco«, des Wappenhalters des kühnen Florenz, der heldenmütigen Vorkämpferin für die Freiheit. Die Tatze packt ganz anders den Schild als dort die Hand, mit dem Blick wendet sich auch der Kopf energisch zur Seite, und wie ein noch zurückgehaltenes Brüllen faucht Wut aus dem halboffenen Maul mit den hängenden Lappen. Dazu eine wunderbare Kraft der Linienführung, eine außerordentlich starke Silhouette: die ruckweise intensiv aufsteigenden Vertikalen rechts; dann links eine breitere Biegung, eine scharfe Brechung an der Tatze und ein schnelles Bergab mit der schiefen Linie am Schilde. Die Wucht der Wirkung wird erhöht durch die großartige Gliederung der Massen: der Kopf und die mächtige Mähne wuchtig und schwer; und diese lastende Fülle der sich oben breitenden Massen auf den einen Fuß und den nach unten zugespitzten Schild gestützt. Der Sockel ist ein Meisterstück reicher Renaissancedekoration. *Tafel 21*

Drei Propheten (Marmor; Glockenturm des Doms, Florenz). Das Kraftgefühl wächst. Auf dieses glänzende Präludium, den jugendlich jubelnden leichtbeschwingten Siegesgesang folgen strengere, rauhere Weisen. Die ideale Einigung ererbten Schönheitssinnes und neuen frischen Naturgefühles wird bald durch das Vordrängen eines absoluten Naturalismus überwuchert. Die drei Gestalten an der Westseite des Campanile, etwa fünfzehn Meter über der Erde, offenbaren das am besten. Die außergewöhnliche Höhe der Aufstellung machte hier eine monumentale, auf weite Entfernungen wirkende Formgebung notwendig. In den engen Tiefnischen eingezwängt wirken die Gestalten als raumfüllende Masse. Dazu durchtränkt sie der große Meister bis zum äußersten mit frischem Leben, eigenem Charakter. Nicht mehr ideale Göttergestalten oder schwärmerisch verklärte himmlische Wesen, sondern kräftig derbe Figuren aus dem Volke stehen vor uns, schauen wie unwirsch, verächtlich auf uns herab. Der erste, ein jugendlicher Prophet (1416), in allen Mo- *Tafel 22*

tiven mit dem heiligen Georg übereinstimmend, zeigt gegenüber diesem schon eine durchgreifende Umgestaltung der Formen und Proportionen in die Breite, wobei freilich die Feinheiten in Ausdruck und Silhouette verloren gehen. Indes auch diese Figur wirkt noch unplastisch, fast flächenhaft im Vergleich mit den beiden anderen, ein Jahrzehnt später gearbeiteten Statuen. Jetzt erst durchbebt den Stein jene prägnante, sprechende Charakteristik, die all seine Werke in ihrer fast brutalen Naturwahrheit zu höchsten Wunderwerken des Realismus stempelt. Die Formgebung wird dabei immer gewaltiger. Man vergleiche, wie ganz anders ausdrucksvoll bei dem dritten Propheten, dem Jeremias, der Kopf und die ähnlich gehaltenen Arme sind, wie die Gestalt plastischer wirkt, sowohl in der Fülle tiefdurchwühlter Gewandmassen, als auch in den energischen Bewegungen der vollgebildeten Körperteile, die hie und da nackt herausdrängen. Dreidimensionale Plastik in vollkommen von Temperament durchlebter Körpergestaltung ist gewonnen.

Tafel 23 Ein Prophet, genannt il Zuccone (Marmor; Glockenturm des Domes, Florenz). Der kahlköpfige Prophet in der Mitte, das höchste Meisterstück des Naturalismus Donatellos (1423—26 gemeißelt), soll das Porträt eines galligen Nörglers und Straßenhelden, des Giovanni Cherichini sein. Der Künstler will dies Original möglichst charakteristisch wiedergeben. Hier ist alles naturwahr, die äußere Form wie der innere Gehalt. Von täuschender Oberflächen-Behandlung ist das alterschlaffe Fleisch, und durchaus materiell ist die Bildung der Stoffe, des dünnen in scharfe Brüche sich werfenden Untergewandes und des dicken, in schwulstigen Faltenlagen schwer herabhängenden wollenen Mantels. Aber das Gewand soll nicht wie in der Gotik herrschen. Die neue Zeit fordert kräftige Herausarbeitung des Körperbaues. Das ganze Gerüste und die lebendigen Bewegungen der langsam daherschreitenden Figur treten durch scharfe Akzentuierung der Teile und Betonung der Gelenke deutlich heraus. Die nackten Arme lösen sich von dem Körper und auch die Füße werden sichtbar. Endlich der Kopf: er ist ein Meisterwerk der Porträtkunst, er offenbart, daß selbst widerwärtigste Häßlichkeit durch gestaltende belebende Kraft schöpferischer Geister zu imponierender Wucht der Lebenswahrheit, zu künstlerischer Hoheit erhoben werden kann.

Der Vergleich mit dem Meisterwerk eines anderen Heroen der Plastik, mit dem Daniel von Giovanni Pisano an der Domfassade zu Siena (Tafel 5), gewährt uns tieferen Einblick in das Neue dieser Kunst. Gewiß hat ihm die gotische Gestalt, die Donatello 1425 oder schon 1423 gesehen hat, bedeutende Anregung gegeben. Aber wie ist die Auffassung im Laufe der Jahrhunderte anders geworden. Verwandte Gewandbehandlung, ähnliche Haltung; aber bei dem Gotiker die Durchbildung der Gestalt noch schwach, die Formgebung unklar, alles von den Falten verdeckt. Der Künstler will einzig seine religiös-ideale Erregung zum Ausdruck bringen. Höchste Begeisterung durchbebt das Ganze, zuckt in den Armen, spricht aus dem offenen Mund, dem vorgestreckten, erregten Gesicht, glüht in den lebendigen Augen. Donatello denkt nicht daran, uns mit idealem Pathos in höhere Zonen fortzureißen, sondern stellt eine nüchterne reale Figur, wie sie sich im tagtäglichen Leben gibt, vor uns hin. Donatello war kein Idealist, nicht Phantast, sondern Realist durchaus, ruhevoll scharf die Natur und das Leben studierend. So führt er uns hier einmal einen Skeptiker vor, der in seinen sarkastischen Bemerkungen alles negiert. Indes wie deutlich wird der Charakter, das Temperament dieses Mannes in der sinnlichen Form. Lebendige Monumentalität der körperlichen Erscheinung, Vollplastik der Formen, einzig großartige Belebung des Ganzen und vollkommene Klarheit der künstlerischen Vorstellung. Donatello hat das Menschliche an sich zum Ziel der Kunst erhoben und uns als darstellungswürdig gelehrt. Das wahrhaft »Schöne« der Kunst liegt ihm in der vollkommenen Einheit von Empfindung und Ausdruck, Inhalt und Form. Dem sinnlich Schönen der Antike, der idealen Schönheit des Mittelalters tritt so das Individuelle, das Charaktervolle, das Stark-Männliche als das Ideal der Renaissance, der Moderne entgegen. Der beherrschende Geist des genialen Meisters übertönt alle »häßlichen« Einzelheiten, läßt das Erdgefesselte der von schweren Gewändern belasteten Gestalt monumental erscheinen, das Düstere des an die rauhe Vergänglichkeit gemahnenden Gesichtes stößt uns nicht ab, es packt uns in der bitteren Naturwahrheit. Der tief in das Leben hineinschauende Geist des Meisters spricht in herrlicher Klarheit zu uns, begeistert uns. Ist doch das Kunstwerk nichts als ein edler Reflex

der Seele des Schaffenden, das bildlich gestaltete innere Erlebnis eines großen Menschen.

Tafel 24 Christus am Kreuz (Holz; S. Croce, Florenz). Ist uns im Zuccone der gewaltige steile Aufstieg zur Höhe des Naturalismus gegeben, so bezeichnet dieses Holzwerk seiner Hand (um 1420) die Mühsal des Emporringens. »Einen Bauern, nicht Christus hast du ans Kreuz geschlagen«, soll sein Freund Brunelleschi gesagt haben. Der Künstler vermag nur schwer sich von gotischer Formel loszusagen. Die Proportionen sind zwar noch gotisch, aber die Schwunglinie und leere Verallgemeinerung der Formen sucht er durch wahrheitliche Formgebung zu überwinden. Den Brustkasten arbeitet er plastisch heraus, die Arme, die Beine, die Gelenke und Muskeln sind kräftig geformt. Der Ausdruck des Gesichtes ist schmerzensvoll. Der Vergleich schon mit dem Zuccone und gar mit der späten Darstellung eines Christus am Kreuz läßt das Primitive, die gotischen Reflexe noch stärker hervortreten. Die Figur war bemalt und daneben sind auf der Wand noch zwei Freskogestalten der Maria und des Johannes stark verblaßt zu sehen.

Wir haben bisher nur den Marmorbildner, gelegentlich auch den Holzschnitzer Donatello kennen gelernt. Als Steinmetz hat er begonnen, aber nun sollte er auch Meister der Bronze werden. Das Gießen hat er zumeist anderen, besonders dem Michelozzo überlassen. Das Formen der Figur und das Ziselieren war jedoch immer seine Arbeit. Man darf den Einfluß des Materials auf die Stilbildung nicht unterschätzen. Sind doch ganze Stilperioden davon bestimmt worden. Die Antike wäre nie zu solch sicherer Zeichnung, scharfer Silhouette und feiner Rhythmik der Bewegung gekommen, hätte nicht in der Freifigur die Bronze geherrscht, die an sich scharflinig ist, auch die schwierigsten Bewegungen zuläßt. Für die Gotik war es ein Glück, daß der schwere Stein ihre Phantastik zähmte. Bei Donatello wird uns der Gewinn und die Bereicherung, die der Renaissance gerade dieses Material gebracht hat, deutlich werden. In der zweiten Hälfte seines Schaffens hat Donatello nur in Bronze gearbeitet. Aber gut war es doch, daß er zunächst am Marmor sich klare Vorstellungen der plastisch runden Formen errungen hatte. Nie hat er diese Grundauffassung wieder aufgegeben. Die Bronze erlaubte ihm eine

bedeutend leichtere Beweglichkeit der Gestalten, da hier eine leichtere Loslösung der Glieder vom Körper möglich war.

Der heilige Ludwig (Bronze; S. Croce, Florenz). Einst stand *Tafel 25* die Statue in einer Nische an Or San Michele, die, ebenfalls Donatellos Arbeit (1423), die erste in Renaissanceformen ist; später wurde sie durch Verrocchios Thomas-Gruppe ersetzt (Abb. 87). Sie wirkt noch wie ein Marmorstück in Bronze gegossen: die ruhige Haltung, die Breite der Erscheinung sprechen noch vom Marmorstil. Ein schwerer Mantel, in breiten Faltenlagen auf die Erde aufstoßend, umschließt den Körper. Hoheit und Würde sollen offenbar in der gesetzten Haltung zum Ausdruck kommen; Reichtum und weiche Fülle der Gewandung haben etwas Monumentales. Nur der fein gearbeitete Bischofsstab zeigt leichtere Arbeit im Bronzestil. In dem Blick zum Himmel empor lebt ideales Wesen. Bald nach 1423 schlägt es um; ein starker Naturalismus gewinnt die Oberhand.

Johannes der Täufer (Bronze; Berlin). 1423 für den Dom zu *Tafel 26* Orvieto bestellt, läßt diese stark-realistische Gestalt Fortschritte in der Behandlung der Bronze erkennen. Es ist interessant, die Figur neben die Marmorgestalt des Zuccone zu stellen. Bei der Gleichheit des Mantelmotives macht ein Vergleich beider Statuen die Eigenart der Bronze klar. Letztere zeigt nichts von der Gebundenheit an eine geschlossene Form, wie sie der Marmor fordert. Der Körper ist dürr, die Silhouette ist lebendig, fast unruhig, die Arme lösen sich vom Körper und ragen kräftig heraus, auch ein Mantelstück hängt lose herab. Die Oberfläche ist auf stoffliche Wirkungen hin behandelt und mit größter Sorgfalt ziseliert. Den scharfen Linien der Haare, des Bartes und des Felles steht das glatte Fleisch und das vorzüglich gebildete Mantelstück wirksam entgegen. Gesicht wie Hände und Arme sind streng realistisch durchgearbeitet. Die Patina ist vorzüglich.

Die Hoffnung (Bronze; Taufkirche, Siena). Wenn uns Donatello *Tafel 27* bisher in seiner Leidenschaft für starken kräftigen Realismus nur derbes gebildet, so schlägt er auch freundlichere, leichter klingende Weisen an. Das zeigt die 1428 gearbeitete Figur an dem Taufbecken in San Giovanni zu Siena, eine entzückende Engelfigur als Allegorie der Hoffnung. Dem

sehnsuchtsvoll nach oben gerichteten Blick der Augen folgen Gesicht und Hände, letztere wie flehend erhoben, wie um das Erbetene entgegenzunehmen. Dazu nun die Schönheit der Gewandung, die reich herabfließenden Falten des hochgegürteten Kleides und aufgerafften Manteltuches. Man beachte ferner das leicht schwingende Emporstreben, die feine Elastizität der Figur — wie zart einigt sich alles mit dem geistvollen Stimmungsgehalt, dem sehnenden Empfinden der »Spes«. Sie ist im Sentiment vielleicht die reizvollste Figur, die Donatello geschaffen hat; und das bald nach den groben Naturgestalten des Zuccone und Jeremias.

Tafel 28 Putto mit Tamburin; David (Bronzestatuetten; Berlin). Der kräftige Engelputto (a), von dem Taufbrunnen in S. Giovanni zu Siena stammend (1426), ist das erste Beispiel dafür, daß der Künstler auch die schwierigen Drehungen des Körpers in sich zu meistern suchte. Die Bewegung geht nicht mehr in einer Richtung nach außen: eine Wendung in der Hüfte gibt dem Oberteil eine andere Richtung als dem Unterteil; der linke Fuß steht fest, der rechte will sich erheben. Diese Bewegung setzt sich nach oben fort, wo der Brustkasten, der Kopf, die erhobenen Hände sich noch mehr nach rechts wenden. — Der David ist ein Meisterstück der Bronze-Kleinplastik voll urwüchsiger Frische, vielleicht weil es der einfache Ausguß eines Wachsmodells ist. Das Stehmotiv ist doppelt bereichert: erstens durch die Hochstellung des einen Fußes, zweitens durch die noch stärkeren Bewegungen. Die ganze linke Seite des Körpers wendet sich mit dem hochgestellten Fuß und der eingelegten Hand herüber, während der Kopf in entgegengesetzter Richtung über die linke Schulter blickt. Das ist der »Kontrapost«, der uns schon bei Giovanni Pisano begegnete, als Ausdruck kraftvoller Energie, revolutionären Unwillens. Donatello blieb derartigen kontrastlichen Motiven fern. Er hat sich auf die ruhig stehende Freifigur beschränkt.

Tafel 29 Grabmal des Papstes Johann XXIII. (Bronze und Marmor; Baptisterium, Florenz). Es war ein großes Glück für Donatello, daß er fast nur Freifiguren in Auftrag bekam. So wurde er gezwungen, seinen Geist immer wieder zu monumentaler Gestaltung zu zwingen und sich nie im Kleinen zu verlieren. Dieses Denkmal, 1425—27 gefertigt, ist

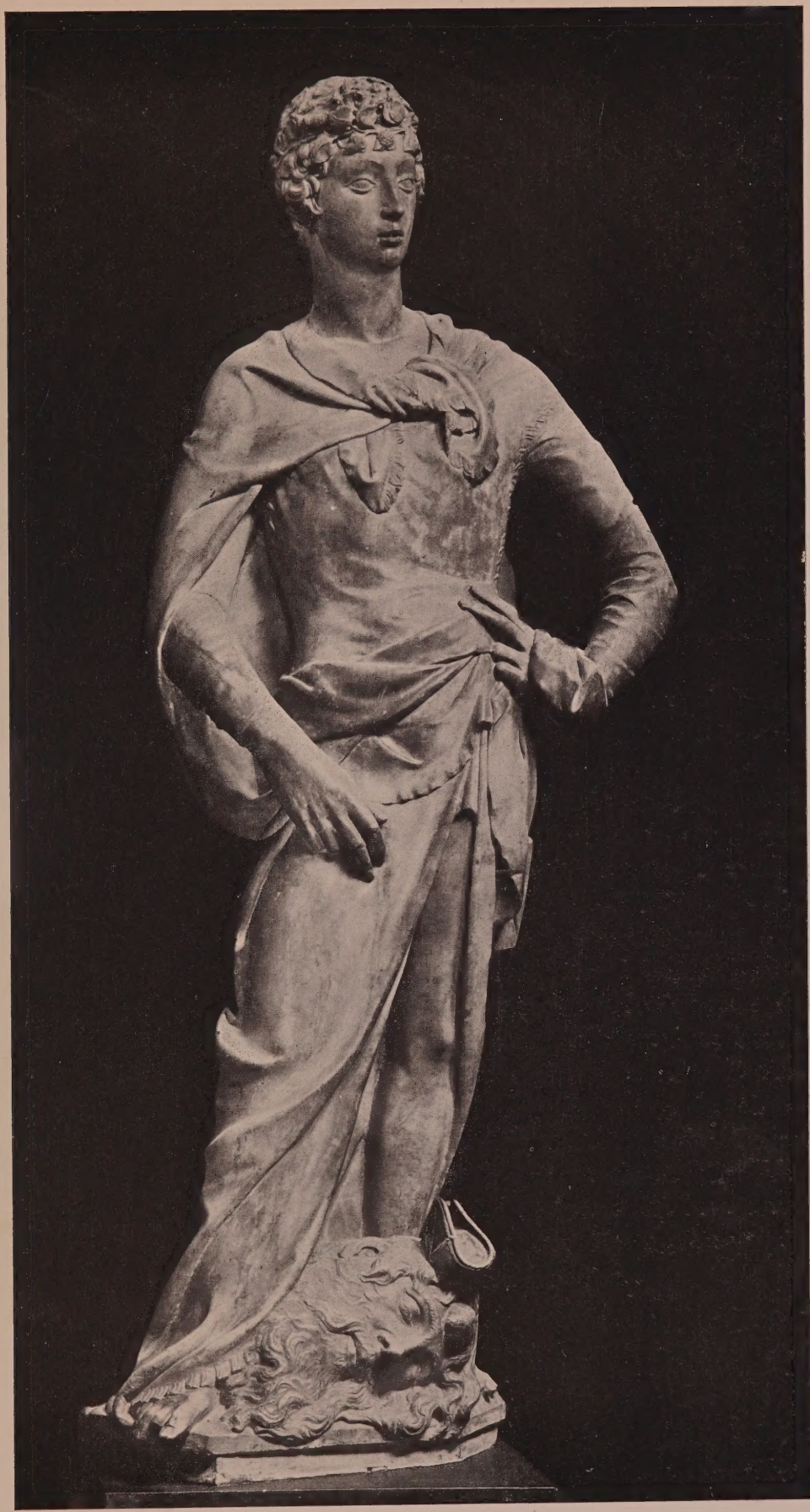
wie jedes seiner Werke durchaus eigenartig und groß. Es ist das erste Wandgrab im neuen Stil und als solches das Vorbild für eine lange Reihe ähnlicher Stücke. Im Vergleich zu reich mosaikverzierten Grabmälern des Mittelalters (Tafel 7) imponiert vor allem die herrliche Klarheit des Ganzen. Durchaus neu im Renaissancestil sind alle Einzelformen, die Pilaster, Gesimse und das starke Vorherrschen der Horizontalen. Noch wichtiger ist die klare Gesamtgliederung, der feine Dreiklang des Aufbaues. Die Figuren unten, Glaube, Liebe, Hoffnung darstellend, sind reliefartig in Nischen der Architektur eingeordnet. Sie bilden den Sockel, wie die Reliefmadonna oben mit dem Baldachin als Bekrönung dienen soll. In der Mitte ragen die Gestalt des Toten und der Sarkophag vollplastisch lebendig gebildet heraus vor dem dreigeteilten Hintergrund. Die Heraushebung der plastischen Hauptfigur zeigt die Wege an, welche die Plastik weiterhin gegangen ist (Tafel 49). Dem Donatello sollten Architektur und Ornament allein zur Verstärkung plastischer Wirkungen dienen. Und darin ist ihm Michelangelo gefolgt.

Tanz der Salome (Bronzerelief; Taufbrunnen in S. Giovanni, Siena). *Tafel 30*
Nicht nur der Freifigur, sondern auch dem Relief hat Donatello neue Grundlagen zur Entwicklung gegeben. Verlieren sich auf dem Marmorrelief »Ritter Georg bekämpft den Drachen« am Sockel der Georgstatue die Figuren in rein gotischer Art, fast verschwommen in dem malerischen Grund, so wachsen sie hier zu plastischer Form heraus und werden lebendig in starken, ja exaltierten Bewegungen. Die verschiedensten Momente des Entsetzens sind gegeben. Der Ausdruck der Erregung wird vielfach außerordentlich sprechend gegeben. Bedeutend ist die Raumdarstellung, wo durch eine niedrige Mauer und ihre Horizontale der Vordergrund für die Figuren abgeteilt und damit eine besondere Bühne geschaffen wird. Überall strebt Donatello nach Klarheit. Die Einheit des Raumes verstärkt die Geschlossenheit der Gruppenbildung, die lebensvolle Dramatik und Konzentration der Gedanken auf diesen drastischen Moment. Gewandung wie Schädelbildung erinnern an die Antike. Vergleiche mit Reliefs Ghibertis und Quercias (Tafel 12 und 52) lassen vorzüglich die Eigenart des Meisters, seine Kraft der Formgebung, der Auffassung und Lebendigkeit der Bewegungen erkennen.

Tafel 31 Schlüsselübergabe an Petrus (Marmorrelief; Kensington-Museum, London). Wenn in dem scharf gebildeten Bronzerelief die Leidenschaft der Szene wunderbar herausgebildet war, ist in diesem Marmorrelief der Hoheit der Szene entsprechend machtvolle Würde und edelste Ruhe geschaffen. Es ist als ob Donatello dem anderen Renaissanceheros, dem gewaltigen Entdecker des Raumproblemes in der Malerei, dem Masaccio an die Seite treten wollte. Seine Darstellung erscheint wie eine geistvolle Übersetzung von Masaccios genialer Raumkomposition, des Wunders vom Zollgroschen. Diesem verwandt sind diese Gestalten in der edlen Erregtheit und hehren Formengröße, diese Gruppen in ihrer mächtigen Raumbildung. Die eigentümliche Kühnheit in der Perspektive mit dem tiefen Augenpunkt erhöht noch die Wirkung des Raumes und der Massen. Diese nahe Verwandtschaft mit Masaccios Fresko, ferner die Ähnlichkeit der Typen und Gesten der Figuren mit Donatellos Tanz der Salome machen die Entstehungszeit vor 1428 sicher.

Tafel 32 Marmortabernakel (St. Peter, Rom). Ein gewaltiger Umschwung steht bevor. Donatello ist 1433 in Rom. Die Pracht antiker Architektur und Marmorornamentik hat zunächst auf ihn gewirkt. Das offenbart dies kleine Tabernakel, das er dort schuf. Geschickte Zusammenfügung von Freifigur, Relief und dekorativer Architektur tritt hier zum ersten Male zu einem liebenswürdigen Ganzen auf. Nicht hohe klassische Gestaltung, sondern frische Heiterkeit in leicht beschwingter Phantasie hat dem Meister die Sonne Roms zunächst entlockt. Überquellender Reichtum zierlichen Ornaments, reizende Putten; dazu oben im Relief, in der groß komponierten, ergreifenden Grablegung ein ernster Ton.

Wir haben damit hinübergegriffen in Donatellos andere, spätere Epoche. Hat ihn Rom anderen Zielen zugeführt oder fühlte sein vorwärtsdrängender Geist, daß er die Natur genug studiert hatte und sein Inneres mit Erkenntnissen reichlich voll war, um nun rein aus dem Geiste und höheren Eingebungen folgend zu schaffen? Es beginnt eine neue, ebenso große Zeit. Er blickte tiefer in das Wesen der Plastik; er wollte reinste edelste Kunst bilden. Bisher ein rücksichtsloser, erkenntnisjubelnder Naturalist, wird Donatello ein vornehmer, schönheitgestaltender Klassizist.



Donatello
David

Marmor, 1,90 m h.
Bargello, Florenz

Zeit 1411

Donatello
Der Evangelist Markus

Marmor, überlebensgroß
Or San Michele, Florenz

Donatello
Johannes der Evangelist

Marmor, überlebensgroß
Dom, Florenz

Donatello
Der heilige Georg

Marmor, 2,06 m h.
früher Or San Michele, jetzt Bargello, Florenz

1416

Donatello
Marzocco

Sandstein
Bargello, Florenz

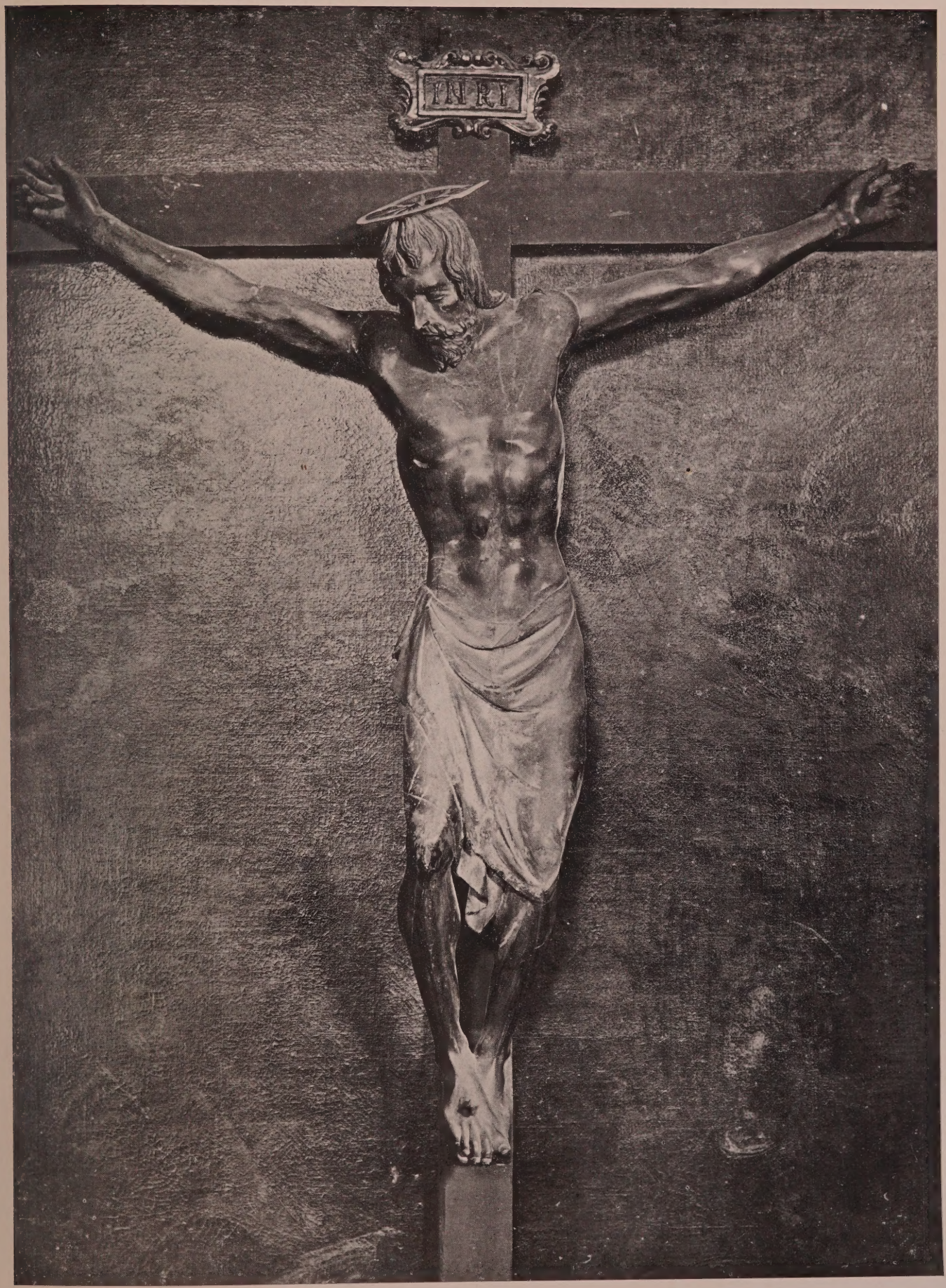
Donatello
Drei Propheten 1416

Marmor, überlebensgroß
Glockenturm des Doms, Florenz

Donatello
»Il Zuccone«

Marmor, 2,00 m h.
Glockenturm des Doms, Florenz

1923-26



Donatello
Der Gekreuzigte

Holz, bemalt, überlebensgroß
S. Croce, Florenz

~ 1420

Donatello
Der heilige Ludwig

Bronze, 2,50 m h.
S. Croce, Florenz

Donatello
Johannes der Täufer

Bronze, 0,85 m h.
Berlin

1423

Donatello
Die Hoffnung

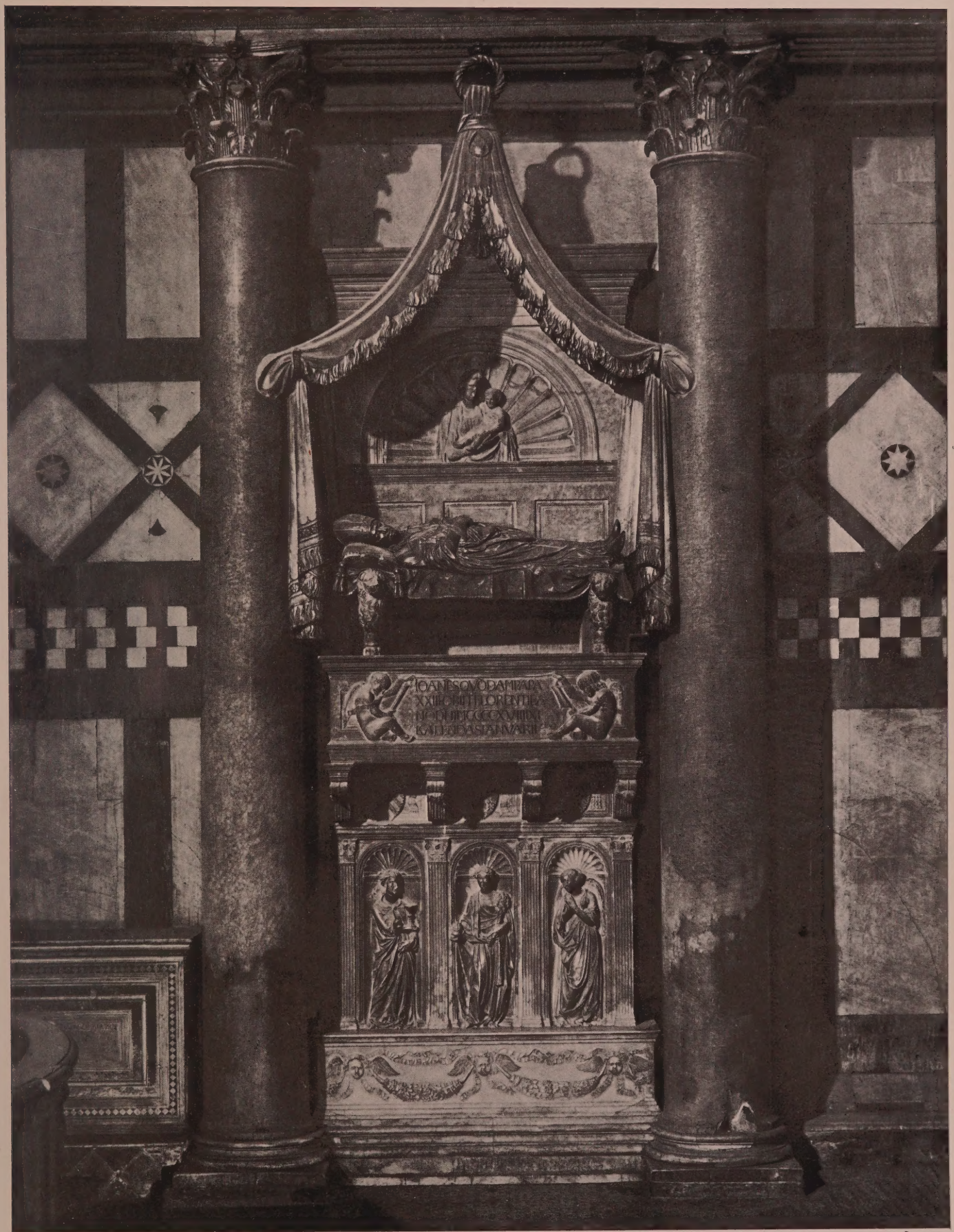
Bronze, 0,46 m h.
Taufkirche, Siena

a

b

Donatello
a) Putto mit Tamburin, b) David

Bronze, a) 0,36 m h., b) 0,37 m h.
Berlin



Donatello
Grabmal des Papstes Johann XXIII.

Bronze und Marmor
Taufkirche, Florenz

Donatello
Tanz der Salome

Bronze, 0,57 : 0,57 m
Taufkirche, Siena

Donatello
Schlüsselübergabe an Petrus

Marmorrelief, etwa 0,45 m h.
Kensington-Museum, London

Donatello
Tabernakel

Marmor
S. Peter, Rom

III. DONATELLO.

2. DIE KLASSISCHE EPOCHE UND DIE SPÄTZEIT.

DIE Romreise von 1433 brachte für Donatello einen gewaltigen Umschwung. Bisher ist er von ganzer Seele Naturalist gewesen, der in der möglichst sprechenden Charakterbildung der menschlichen Figur die höchste Aufgabe der Kunst sah. Jetzt wird es anders. Die Antike fängt an mitzuwirken, wie es schon das Tabernakel in S. Peter ahnen ließ, und es folgt jetzt eine Reihe großartiger Werke, in welchen sich die Erhebung kraftvoller Naturerscheinung zu klassischer Schönheit vollzieht. Das Neue und zugleich Wichtigste von dem, was er in Rom gelernt, ist das künstlerisch bedeutende Zusammenspiel von Skulptur und Architektur, das er in feinster Berechnung der Effekte imposant zur Geltung zu bringen vermag.

Die Verkündigung (Sandstein; S. Croce, Florenz) ist die erste *Tafel 33*
Schöpfung dieser Art. Zwei Figuren von höchster, plastischer Monumentalität zusammengefaßt in einem von reichem Ornament überschütteten Rahmen. Beide Gestalten, vornehm und schlicht zugleich, sind Meisterstücke. Maria von heroischer Haltung und lebendigem Ausdruck: beim Lesen gestört, ist sie zusammengefahren. Ein leiser Zug des Unwillens spielt noch auf dem Gesicht. Hoheitlich wendet sie sich dem Engel, der sich scheu und ehrfurchtsvoll von links herandrängt, zu, die Verkündigung zu erfassen. Nicht ein einheitlicher Linienfluß, ein weiches Ineinanderschwingen und ein Überleiten der Bewegungen hält die Figuren zusammen, sondern einzig die Macht des Momentes, die so stark aus dem Relief zu uns spricht. Beide Gestalten sind von monumentalster Bildung, besonders die der Antike nachgebildeten Köpfe und Hände, die hohen Proportionen der herrlichen Körper und die in weichen Vollfalten fließenden Gewänder. Sie heben sich als große Massen ab von dem mit feinem Goldornament gemusterten Hintergrund. Der kleinlich mit verschiedensten antiken Formen dekorierte Rahmen erhöht noch die Wirkung. Die Erscheinung

Marias mit den sprechenden Bewegungslinien, die als Ausdruck innerster Erregung wirken, und der prachtvolle Kopf mit vergoldetem Lockenhaar wie die ausdrucksvollen Hände sind von außerordentlicher Schönheit.

An der Antike hat der Künstler seine Auffassung umgebildet. Zu der Naturwahrheit kommt jetzt die Berechnung der Effekte. Als bedeutendes Moment hat der Meister die Kontraste erkannt. Er weiß jetzt durch Gegensätze des Zierlichen zum Großartigen, des Zeichnerisch-Flachen zum Plastisch-Runden die Wucht der Wirkung künstlerisch zu steigern. Architektur und Dekoration sind ihm Dienerinnen der Großplastik. Die Figuren werden nicht eingeordnet in die Architektur, sondern diese ist nur die Kontrastfolie. Große Fernwirkungen entstehen; das Auge wird zu höchster Auffassung erzogen. Auch hier läßt übrigens der Künstler seiner heiteren Lebenslust und sprühenden Phantasie in den entzückenden Engelkindern (aus Ton) am Giebelbogen freien Lauf. Zwei Paare stehen, Girlanden haltend, zwei liegen, ähnlich denen am römischen Tabernakel, dem das Werk ebenso wie der Sängertribüne (Tafel 36) zeitlich nahe steht.

Tafel 34 Madonna in Halbfigur (Stuck, bemalt; Berlin). Dieser klassischen Schöpfung stehen noch einige Madonnen nahe, welche die gleiche strenge Größe und stille Schwermut zeigen. So sehen wir an dieser Madonna, daß der Meister an ein inniges Spiel zwischen Mutter und Kind noch nicht denkt. Maria hält, die Hände in Anbetung faltend, eng an sich das gewickelte Kind. Das hohe edle Oval ihres Gesichtes, das lockige Haar, die Hände, ferner das reiche Ornament am Gewand setzen dies Werk in die Nähe der großen Verkündigung. Interessant ist hier die sehr sorgsame Stuckarbeit, die der leicht bildenden Tontechnik verwandt ist: aus einer mit Kalkmörtel, Wasser und Marmorstaub hergestellten Platte schneidet der Künstler mit dem Messer das Werk heraus und bemalt es dann mit glänzender Farbe. Neben wenigen Originalen dieser Art gibt es eine Überfülle von Kopien, die oft dadurch einen besonderen Wert bekommen, daß sie uns verlorene Originale ersetzen.

Tafel 35 Madonna in Wolken (Marmorrelief; Sammlung Shaw, Boston). Sie zeigt eine ähnliche streng religiöse Auffassung. Menschlich naive Darstellung dieses Gegenstandes findet man bei Luca della Robbia und ähnlichen Meistern. Die Hoheit der Mutter Gottes bleibt bei Donatello

immer gewahrt, wird fast ins Düstere abgestimmt. Hoch in den Wolken sitzt Maria tief in sich versunken. Einige klare Linien nur beherrschen das Relief. Auch das Kindergesicht ist nicht lachend, sondern schwermütig und streng.

Eine Sängertribüne mit tanzenden Engeln (Marmor und Mosaik; Dom-Museum, Florenz), 1433—38 ausgeführt, bringt uns um so mehr Heiterkeit und kindliche Freude. Alles ist so lebensvoll und frisch, so prachtvoll zu einer schönen Wirkung geeint, daß man hier in dem naiv heiteren Leben der Kinder das ureigenste Element Donatellos erkennen zu sollen meint. Dazu entwickelt er die künstlerischen Effekte, die er bei dem römischen Tabernakel zuerst angegeben, auf der Verkündigung großartig gestaltet hatte, noch weiter. Architektur wie Dekoration stellt er ganz in den Dienst der Plastik; sie sind nur Umrahmung oder Folie. Der Zusammenschluß gelingt ihm so gut, daß seine tanzenden Engelkinder wie vollplastisch erscheinen, trotzdem sie fast flachreliefartig gebildet sind. Der Kontrast ist der Vater der Effekte. Der schillernde Goldmosaikgrund hebt die Weichheit des feinmodellierten Marmors der Gestalten, die ebenfalls zierlich geschmückten Säulchen schaffen als vorderer Abschluß einen idealen Raum. Vor schillerndem Grund hinter feinen Säulchen ein lustiges Lachen, schwingende Reigen sorgloser glücklicher Kinder, natürlich und frei. Dabei ist die Architektur des Aufbaues nichts weniger denn vollkommen. Wir merken, daß Donatello kein Architekt war. Er will nur eine prunkende Umrahmung, um das Spiel der Kinder geschlossener und glänzender herauszubringen. Selten nur zeigen sich reine Gesimse; die streng antiken Ornamentformen wie Eierstab, Perlstab, Palmette, Akanthusblatt u. a. sind willkürlich verteilt und mit anderen Ornamenten gemischt. *Tafel 36*

Ein Teil dieser Sängertribüne möge uns die helle Lebensfreude noch eindringlicher vorführen. Geistvoll ist dazu die Gruppierung der Figürchen selbst. Die breite Vorderpartie hat Donatello mit zwei Engelreigen gefüllt. Wir sehen hier die rechte Gruppe beiderseits durch eine Profilfigur abgeschlossen. Aber es ist nicht ein flacher Streifen, sondern ein Ringelreigen, wo die vorderen Gestalten die hinteren überschneiden. Zur Gliederung gibt der Künstler vorn drei starke Akzente in zwei lebendig nach links und einer entgegen bewegten Figur. Zu äußerst links *Tafel 37*

ein lebhaft aufspringender Engel, ihm rechts als Pendant gegenübergestellt eine vertikale Gestalt; ferner beleben die Figuren des hinteren Streifens die Szene. So bringt feine künstlerische Gliederung eine vollkommene Einheit zustande. Natur und Kunst sind eins. Man vertiefe sich in die Kindlichkeit und Frische der ins Spiel versunkenen Engel. Alles springt und hascht, alles klingt und lacht. Das Lärmen dieser Menschenkinder in Engelsgestalt glaubt man zu hören. Mit Kränzen bindet sich ihr Reigen zu harmonischem Spiel. — Eine Rundkanzel außen am Dom zu Prato bringt ähnlich sieben Gruppen tanzender Engel.

Tafel 38 David (Bronze; Bargello, Florenz). Diese dereinst zur Brunnenfigur für den Garten der Medici bestimmte Bronzestatue soll hier als drittes Meisterstück den beiden angereiht werden, trotzdem sie wahrscheinlich erst nach 1440 entstanden ist. Als Akt hat dieser David als die beste Arbeit des Quattrocento zu gelten und zwar nicht, weil Donatello alle Details vollkommen der Natur nachgebildet hätte oder weil Leben und Bewegungen außergewöhnlich lebendig und wirksam gegeben wären —Verrocchio und Pollaiuolo haben ihn darin übertroffen —, sondern wegen der wunderbaren Abrundung des Motives und der gehaltenen Abklärung des Ganzen zu klassischer Größe. Welche Fülle neuen Könnens trennt ihn von dem unbeholfenen noch gotischen frühen Marmordavid (Abb. 17). In dem kleinen Bronzedavid (Abb. 28b) hatte Donatello schon jedwede Befangenheit überwunden und sich ganz dem freien Naturalismus voll Leidenschaftlichkeit ergeben. Welch gewaltiger Läuterung und Selbstzucht hat es bedurft, um nun zu dieser Mäßigung und schönheitlichen Bildung zu gelangen. Nicht Monate, wie man leichthin annimmt, sondern lange Jahre liegen zwischen beiden Figuren. In jenem ist alles auf starke Wirklichkeitseffekte, kühnes Auftreten berechnet, bei eckigstraffer Haltung und scharfer Linienführung, und in diesem, dem mehr als ein Jahrzehnt späteren, herrscht klassische Rundung. Das Motiv mit dem hochgestellten Fuß und dem in die Hüfte gestemmten Arm ist bei beiden das gleiche. Jetzt ist alles verfeinert, gerundet zu stiller Haltung, weicher Körperbildung und geschlossener Linienführung. Der Ausdruck im Gesicht gilt dem Künstler nicht mehr allein; das Gesicht ist sogar von dem breiten Helm und den Haaren beschattet. Die Gestalt soll als Ganzes Ausdruck und Schönheit

sein. Der Körper ist fein durchmodelliert und seine Struktur ist durch reiche Wendungen in den Gelenken deutlich sichtbar gemacht. Die beiden Hälften des Körpers sind äußerst geistvoll variiert: Standbein und erhöhtes Spielbein, gedrehte Hüfte, gesenkte und erhobene Schulter, Variation der Armhaltung. Aber trotzdem ist ein harmonischer Zusammenschluß der Linien und Formen erwirkt. Der rechte Arm erscheint als fein akkordierende Linie zu dem Standbein und der gedrehten Hüfte. Der linke eingestemmte Arm — für Donatello charakteristisch dies Motiv der umgelegten Hand — wirkt wie eine lebhafte Ausschwingung der flüssig hineilenden Linie des Spielbeines. Nirgends finden sich unangenehme Unterbrechungen. Das Dreieck zwischen den beiden Füßen ist durch den Flügel vom Helm des Goliath verkleinert, so daß es nicht mehr trennend wirkt. In der ruhigen und doch ausdrucksvollen Haltung, der Geschlossenheit der Massen und vor allem in der feinen Rhythmik der Bewegungen, der Linien, die trotzdem die Plastik des Körpers nicht beengen, erscheint dieser Bronzedavid als ein Meisterstück der Renaissance. Vergleiche mit dem David Verrocchios und dem Michelangelos werden die Hoheit der Auffassung, die vornehme Abgeklärtheit bei Donatello erst deutlich machen.

Der Tanz der Salome (Marmorrelief; Museum Wicar, Lille) hat als *Tafel 39* einziges erzählendes Relief dieser dritten, d. h. der nachrömischen Epoche zu gelten (um 1438). Eigenartig ist, wie Donatello im Vergleich zu dem Bronzerelief in Siena von 1425 (Tafel 30) an Phantasie und Erfindung fortgeschritten ist und den überquellenden Reichtum der Darstellung in einen großartig gebildeten Raum hineinfügt. Das frühere Relief ist ohne freien Ausblick; die ganze Gruppe ist zusammengezwängt auf eine enge Bühne. Jetzt weitet der Künstler die Darstellung. Dazu gliedert der Meister das Ganze durch eine geistvolle Dreiteilung. Links die Tafelszene, die nach vorn durch die Bank und die Rückenfigur geschickt abgeschlossen sich tiefer in den Raum hineinschiebt und hinten durch Architekturformen abgegrenzt ist, ähnlich der Szene in Siena. Rechts steht als Gegengruppe der Henker mit anderen Männern. Eine Treppe in phantastischer Architektur schließt das Relief ab. In der Mitte vertieft sich der Raum und hier führt die als Hauptfigur erfaßte Salome in wildester Bewegung den Schleier-

tanz auf. Die elementare Lebendigkeit, die kurzen Proportionen der Soldaten weisen ebenso wie die überreiche Architektur in die nachrömische Zeit — der Bau rechts hinten erinnert an das Kolosseum. — An spätere Jahre ist schon wegen der lebendigen untersetzten Figuren nicht zu denken. Solche Raumtiefen, wie sie der geistvolle Künstler zwischen zwei hohen Kulissen in der Mitte schafft, interessieren ihn später nicht mehr. Dies Relief ist Donatellos Meisterstück räumlicher Gestaltung im Relief.

Tafel 40 Zehn Heiligenpaare (Bronzerelief einer Tür; S. Lorenzo, Florenz). Mehr die Fülle der künstlerischen Phantasie Donatellos vorzuführen, gilt diese linke Bronzetür, eines der vielen Stücke, die er im Auftrag der Medici in der alten Sakristei von S. Lorenzo um 1440 gearbeitet hat. Jedes Feld enthält ein Paar von Heiligen. In möglichster Verschiedenheit, in wechselndem Temperament die Zwiegespräche zu geben, hat sich der Künstler zur Aufgabe gemacht. Von ruhiger Unterhaltung gehen die verschiedenen Paare zu lebhaftem Gespräch und schließlich zu gegenseitigem Widerspruch über, bis sie satt des Geredes sich voneinander zu stiller Kontemplation wenden. Die Ausführung ist flüchtig, fast skizzenhaft in Flachrelief gehalten. Ein Vergleich mit Luca della Robbias Bronzetüren im Dom, wo die Heiligen ruhig, stillsinnend dasitzen, hebt die Naturfrische Donatellos und zugleich dessen lebendigere Phantasie heraus. Man studiere sorgsam den Wechsel der Stellungen, der Bewegungen, und man wird erstaunen, wie reich die Sprache des Künstlers ist und für den immer gleichen Inhalt immer neue Worte findet.

Mit dem Jahre 1443, mit der Übersiedelung Donatellos nach Padua beginnt eine neue Epoche. Dem alternden Künster schwinden die leidenschaftlichen Erregungen. Ruhiger, gehaltener, aber auch monumentaler wird es in seiner Welt. Der Bronzedavid gab schon diese neue Tendenz an; seine Schöpfungen in Padua, der Hochaltar im Santo und das Denkmal des Gattamelata offenbaren sie noch klarer. Für Freifigur wie Relief findet er machtvolle Formgebung und feinste Stilisierung.

Tafel 41 Christus am Kreuz (Bronze; il Santo, Padua). Diese schönste der Figuren am Hochaltar, die wahrhaft klassische Erscheinung, die große Auffassung des Momentes, die weiche Fülle und Rundung der Formen,

die starke Struktur und die sichere, klare Silhouette vergleiche man mit der realistischen Kleinlichkeit des vor zwanzig Jahren gearbeiteten Holzkruzifixes (Tafel 24). Alles ist veredelt in klassischem Sinne und manches, wie der Brustkasten, in Erinnerung an antike Vorbilder stilisiert. Das Detail ist der Gesamtwirkung untergeordnet. Die Fülle der plastischen Formen, die Einheit als körperlich-schwere Masse wirkt mächtig. War früher dem Künstler nur das Originelle, ja das Häßliche wegen der Stärke der Akzente als das einzig Wirksame erschienen, so hat sich jetzt sein Geist geläutert. Der äußere Effekt, das Frappante tritt zurück. Der große, immer höher strebende Geist Donatellos hat erkannt, daß auch das Schöne charaktervoll sein kann und daß zugleich in der Klarheit des Überblickes, dem maßvollen Abwägen der Wirkungen die schöpferische Kraft des Künstlers enthalten ist. Vor dieser plastisch gewaltigen Gestalt fühlen wir, wie nahe Donatello zuletzt der Antike und ebenso der hohen Renaissance gestanden hat.

Das Wunder des steinernen Herzens (Bronzerelief; il Santo, Padua). Schließlich wird der Künstler noch Stilist, freilich nur im Relief. Viermal hatte er figurenreiche Szenen, Wundertaten des heiligen Antonius, auf breiten Flächen zu geben; es galt immer den richtigen Moment des Wunders zu fassen und alles auf diesen wichtigsten Punkt zu konzentrieren. Den genialen Meister, der in der Malerei zum ersten Mal einen großen Kompositionsstil geschaffen, Giotto, hat er sich zum Vorbild genommen. Ihm entnimmt er das große Prinzip der Konzentration, das Schema der dreigeteilten Komposition mit starker Betonung der Mitte. Auf diesem Relief hat er entsprechend der Totenmesse des heiligen Franziscus von Giotto in der Bardi-Kapelle zu Florenz durch Zentralisierung der Massen in der breiten Mitte Klarheit und mächtige Wirkung des großen Momentes herausgebracht: auf der Bahre die Leiche des Geizigen in breiter Horizontale, rechts der Heilige, der die Versteinerung des Herzens prophezeit hatte. Wie fein gegliedert ist das Volk: rechts und links eine Gruppe, in der Mitte die um den Toten Versammelten und die von hinten heranschreitenden Kerzenträger. Der Eindruck wird durch die Massen, hintereinander gestellter Massen vertieft. Nach den Seiten schwingt die Erregung in lebendigen Gruppen aus. *Tafel 42*

Tafel 43 Das Eselswunder (Bronzerelief; il Santo, Padua): vor der heiligen Hostie kniet der Esel nieder und die Zweifelnden, die Ungläubigen werden bekehrt. Noch großartiger als vorher ist hier die Eingliederung der Massen in drei gleich große, weitgespannte Tonnengewölbe, die an die gewaltigen Wölbungen der Constantinsbasilika erinnern. Vorzüglich versteht Donatello die drei gleichen Räume verschiedenartig zu gestalten. Die beiden Seitenteile erfüllt er mit wilderregten Figuren, die in sich klar gruppiert heranstürmen und drängen. Der Mittelraum ist ruhig, fast leer. Dort steht allein der Altar und vor diesem vollzieht sich weithin sichtbar das Wunder. Alles liegt dem Künstler an der feinen Ordnung der Gruppen und ihrer Zusammenstimmung mit der Architektur. An wirklich räumliche Täuschung denkt er nicht, wenn auch der Augenpunkt richtig, fast zu tief gegeben ist. Die Figuren sind vor den Mauern aufgestellt. Die Architektur soll nur eine effektvolle Linienfolie zu den Gestalten sein. Die Reliefbehandlung der Figuren ist klar stilisiert. Die vorderen Figuren sind rund herausgearbeitet in deutlicher Schichtung, die hinteren ganz flach gehalten. Das Figürliche dominiert. Dramatische Darstellungskraft sucht nach möglichster Steigerung und Konzentration der Erregungen. Effektvoll belebt sind wiederum die Volksmassen, die in lapidarem Ausdruck die wilde Massenbewegung wiedergeben.

Tafel 44 Reiterdenkmal des Gattamelata (Bronze; Padua), 1443—46 ausgeführt. Der Stilisierung des Reliefs schließt sich die stilistisch feine Abklärung der Freifigur an: in dem monumentalen Denkmal des Gattamelata. Sie ist die genialste Schöpfung des Meisters; hier werden alle Kräfte, alle Erkenntnisse, alle künstlerischen Empfindungen, die Temperamente Donatellos lebendig. Wir sehen den Naturalisten am einzelnen sich ergehen, den Klassizisten in der Gesamtgestaltung zusammenfassen, endlich den ruhevoll in vornehmer Gesinnung Denkenden große Haltung geben. Das Pferd und der ganze Körper des Reiters, jeder Teil des Sattels, des Panzers — man beobachte jedes Ornament, die entzückenden Putten — ferner Gesicht und Hand sind bis ins kleinste durchgebildet. Jedes Stück ist ein Naturporträt für sich. Aber bescheiden fügt sich das Einzelne in das Ganze, in die große Haltung der Figur und die alles umfassende Linie. Roß und Reiter heben sich in feiner Silhouette vom Himmel ab.

Nichts von reliefartiger Bildung, vielmehr sind die Formen von vollplastischer Schwere, von raumfüllender Rundung. Man beobachte die weiche Fülle der Modellierung und sorgsame Herausarbeitung der stofflichen Oberfläche. Die technische Behandlung steht auf der Höhe der Bronzeplastik. Feinste Ziselierungen müssen das schillernde Metall des Panzers gegenüber der Weichheit des Fleisches charakterisieren. Das geistige Leben ist bestimmt durch Donatellos ernste, schlichte Auffassung, die Wiedergabe des Menschen an sich ist ohne jede absichtliche Heraushebung in einem drastischen Moment, ohne Pose. Es ist der bedachtsame Feldherr, der das Schlachtfeld in kühlem beherrschendem Geist überschaut, mit Klugheit das Kämpfen und Streiten lenkt. Nicht den protzigen Führer wilder Horden, sondern den großen Leiter eines bedeutenden Offizierstabes sehen wir. Man bewundere besonders die herrliche Klarheit der Silhouette, die wiederum auch hier die Masse der Formen geistvoll beherrscht. Vorbildlich mögen dem Meister aus der Antike die Pferde über dem Eingang der Markuskirche zu Venedig gewesen sein, ferner das Reiterstandbild des Mark Aurel in Rom, vorzüglich jedoch der Regisole in Rimini (nur in Zeichnungen noch bekannt). Letzterer wird ihn zu der hohen Aufstellung angeregt haben. Wie die Großheit seiner Auffassung die lebendige Pose Verrocchios überragt, werden wir später sehen.

Der Kopf des Gattamelata (Bronze; Padua) läßt in seiner charaktervollen Feinheit und Größe noch mehr all die edle Hoheit der Auffassung des Meisters erkennen. Gewiß ist es der vorzüglichste Charakterkopf der Zeit. Klar und wahr sind die Formen nach der Natur gebildet. Im Profil zeigt sich eine geistvolle Linie, hier an der Vorderansicht sehen wir den tiefen Ernst des Denkens, des Überlegens. Das Fleisch ist entsprechend den älteren Jahren schon schlaff und faltig, also realistisch genau gebildet. Wie ein Symbol des im Inneren zurückgehaltenen Kriegermutes flammt Feuer aus dem geflügelten Kopfe an der Brust. *Tafel 45 b*

Der Kopf des Ritters Georg (vgl. Tafel 20) sei diesem ernsten alten Mann gegenübergestellt. Dreißig Jahre, ein Menschenleben liegt zwischen beiden. Der begeisterte Jüngling flammt auf in frischer Tatenlust. Lebendig schaffen will der junge Meister, fern von pedantischer Detailbildung. Dem alten Meister hat ein langes Leben tiefe Einblicke in *Tafel 45 a*

die Seele des Menschen gewährt. Die mit allen Mitteln durchgearbeitete, mit den Erlebnissen seiner Seele durchgeistigte charaktervoll edle Formengröße erscheint dem alternden Meister als das allein Würdige der Darstellung.

Tafel 46 Judith und Holofernes (Bronzegruppe; Loggia dei Lanzi, Florenz). Das Alter naht. An Donatello trat bei seiner Rückkehr nach Florenz (1453) eine außergewöhnlich schwere Aufgabe heran. Er sollte eine Gruppe als Brunnenfigur für einen Hof des Palazzo Medici bilden. Das Schönste am Ganzen sind unbedingt die drei Reliefs am Sockel mit dem lustigen, heiteren Spiel tanzender Kinder, die in den Proportionen übrigens sehr den Putten an den Wappen des Gattamelata gleichen. Auch Judith, in antikem Gewande, ähnelt mancherlei Figuren auf den Reliefs in Padua. Wenn wir die Unbeholfenheit beider Gestalten sehen, das Fehlen jeder lebendigen Bewegung, jeder verbindenden schwingenden Linienführung, dabei jedoch den weitgehenden Realismus im Detail überall, so kommen wir zur Überzeugung, daß Donatello doch noch nicht reif war zu solch komplizierter Darstellung, zur festen Gruppenbildung. Viele Jahre mußten vergehen, viel Arbeit getan werden, ehe man die Bewegungen beherrschte und sie zum Zusammenschluß von Gruppen verwenden konnte. Die heroenhafte Gestalt der Judith in ihrer strengen Form und die gebrochene, realistisch derbe Kraftgestalt des Holofernes halten sich wie im Kontrast zusammen. Dem kalten Ausdruck jener klassizistischen Schönheit gegenüber hier im Gesicht der bittere Schmerz.

Tafel 47 Johannes der Täufer (Bronze; Baptisterium, Siena). Zum Schluß ist Donatello noch öfters als Holzschnitzer tätig gewesen. Eine bemalte Holzfigur des Johannes in S. Maria de'Frari zu Venedig und eine unbemalte Holzstatue der Magdalena im Baptisterium zu Florenz bezeugen dies. Interessanter noch als neuer Beweis der andauernden Fortentwicklung Donatellos erscheint unsere Bronzefigur, zugleich ein merkwürdiger Gegensatz zu dem früheren Bronze-Johannes von 1423 (Tafel 26). Entgegen der gotischen Gestaltung, den mageren Formen, der ausgedrehten Hüfte, der allzu hohen Gürtung und den schmalen Schultern der älteren Figur zeigt sich jetzt festes Auftreten, breiter voller Körperbau und Geschlossenheit der plastischen Masse. Frisches Leben in der energischen aufgeregten

Wendung des Kopfes, den scharf blickenden Augen, dem sprechenden Mund und der Geste der rechten Hand lassen erkennen, daß Donatellos Kraft noch nicht erschlafft war. Aber etwas von nervöser Aufregung scheint hier schon mitzuspielen.

Die Grablegung Christi (Bronzerelief; S. Lorenzo, Florenz). Das *Tafel 48* Wollen ist immer noch übergewaltig und groß, aber die Kraft des Könnens erschlafft. Aus den beiden Bronzekanzeln in S. Lorenzo zu Florenz klingt es wie ein Schmerzensschrei, wie ein wildes Auflodern, eine verzweifelte Gegenwehr des großen Mannes gegen den unvermeidbaren Zusammenbruch. Gerade das Prachtvollste, Genialste im Können Donatellos, die Vereinigung urgewaltiger Erfassung der Natur mit noch gewaltigerer Selbstzucht zu klassischer Hoheit geht zuerst verloren. Diese Grablegung Christi gibt zwar noch etwas von der geschickten Stilisierung im Relief mit Hilfe von wirkungsvollen Kontrasten: vorn fast freistehende Figuren, die Hauptszene in der Mitte beinahe zeichnerisch flach; links übrigens allmähliche Übergänge. Der wilde Ausdruck, der aus den erregten Figuren spricht, ist voll Nervosität und Unruhe. Auch der größte Meister muß scheiden. Er ging, aber die Werke werden ewig seine Größe und seinen Ruhm künden.

Donatello, dem großdenkenden Meister, danken wir die Wiedererweckung des Subjektivismus, die Befreiung der Persönlichkeit in der Plastik, in der Kunst überhaupt. Ein echter, fester Mann des Volkes, voll Natürlichkeit und Willenskraft, ohne jede spintisierende, beengende Philosophie, eine gottbegnadete, frischfreie Natur, weder durch äußeres Unheil, noch durch innere Dissonanzen bedrängt. Er ist durch und durch Künstler, der die Natur festhalten will, der die Kunstwerke, den toten Stein mit eignem Geiste beleben will. Er geht so sehr auf in seinem großen Schaffen, daß ihn manchmal sogar die plastische Vorstellung überherrscht hat und der Mensch Donatello vor dem Bildhauer Donatello zurücktreten mußte. Nicht grübelnder Geist war er, nicht besonders empfindsam. Jede Aufgabe packt er mit neuer Schöpferlust. Zartere Gefühle oder Stimmungen kommen in dieser Kraftnatur nicht auf. Von Sinnen und Träumen ist bei seinen Werken nichts zu finden. Wunderbar reich ist seine Phantasie, vielseitig sein Können. Der Freifigur hat er

volle Selbständigkeit, Formenfülle und Linienklarheit verschafft, wobei er sich freilich noch auf festes Stehen oder leichte Bewegung beschränkt. Anders das Relief, das von ihm, zu edelster Stilisierung gewandelt, mit einer Fülle bewegter Gestalten und dramatischer Szenen belebt wird. Er hat verschiedenes Material verwendet, aber jedes zu künstlerischer Wirkung gebracht, indem er ihm seine Eigenart ließ: dem zart zu bearbeitenden Marmor, der scharflinigen, glänzenden Bronze, dem bemalten Holz, Stuck und Ton. Bewundernd sehen wir, wie er von Fall zu Fall immer wieder eine neue Nuance anschlägt. Nichts von Prinzipienreiterei, von Wiederholung ist bei ihm zu finden. So gewaltig das Selbstbewußtsein in der genialen Persönlichkeit war, er hatte doch Respekt vor der Aufgabe. Die Entwicklung seiner Kunst ist durch andauerndes Vorwärtsstreben seines Geistes bedingt.

Im Laufe seines Schaffens kommt zur stürmenden, begeisterten Leidenschaftlichkeit der Jugend, zur starken vollbewußten Schöpferkraft des Mannes die Mäßigung, die Selbstbändigung, das beherrschende Abwägen des Alters. Überreich an Entwicklung, nicht von Anfang an auf ein festes Ziel gerichtet, hat Donatello, der vielseitigste aller Plastiker, der größte des Quattrocento, das Leben der Natur und das antiker Kunst durchgearbeitet und das Wesen der großen Antike erkannt. Er hat als erster den Begriff der Plastik als solcher wieder klar ergriffen, er ist der große Führer und Leiter der Renaissance, der Begründer der Moderne.

Donatello
Verkündigung

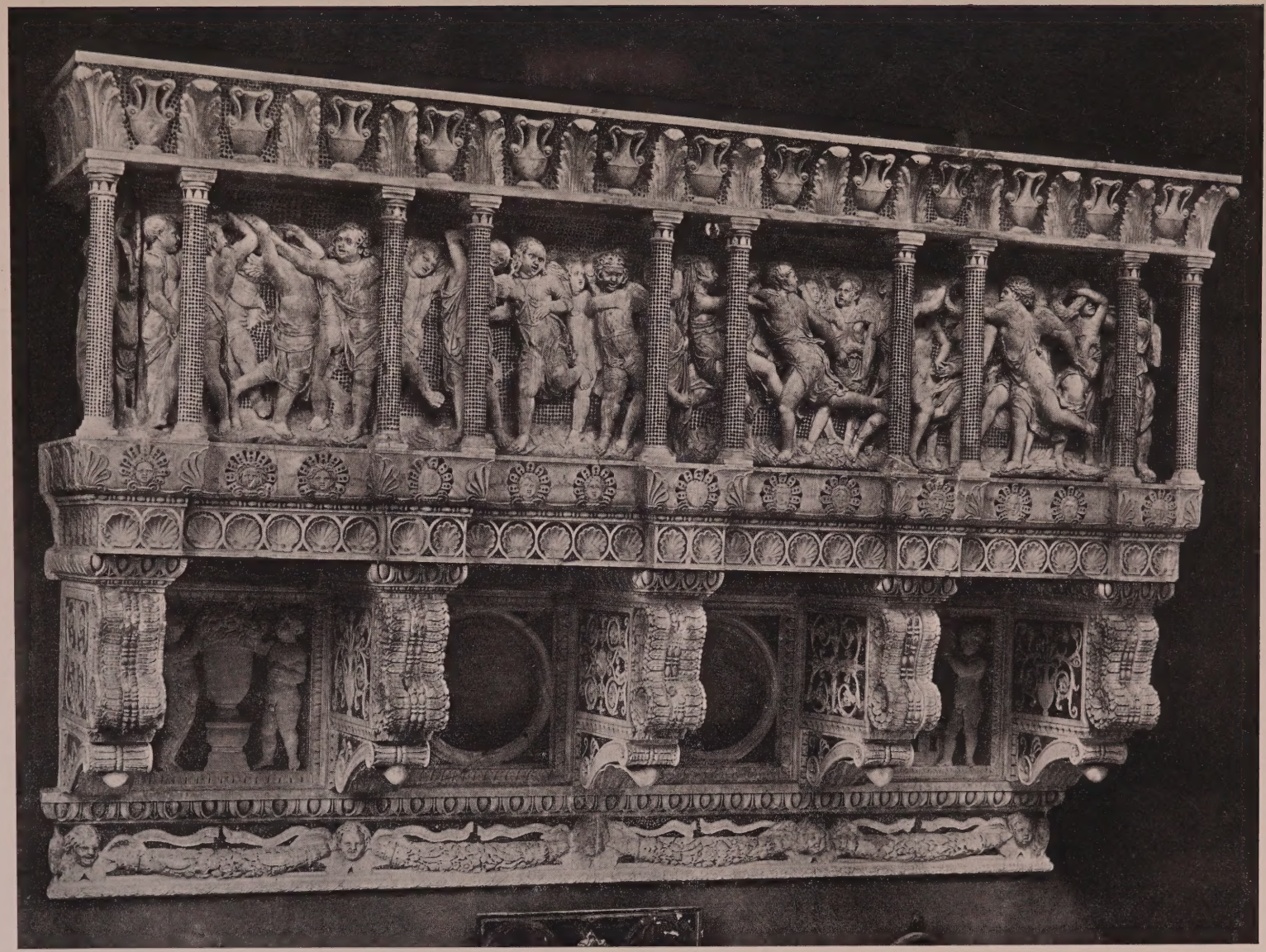
Sandstein, 2,41 : 1,90 m
S. Croce, Florenz

Donatello
Madonna

Stuck, bemalt und vergoldet, 1,02 : 0,72 m
Berlin

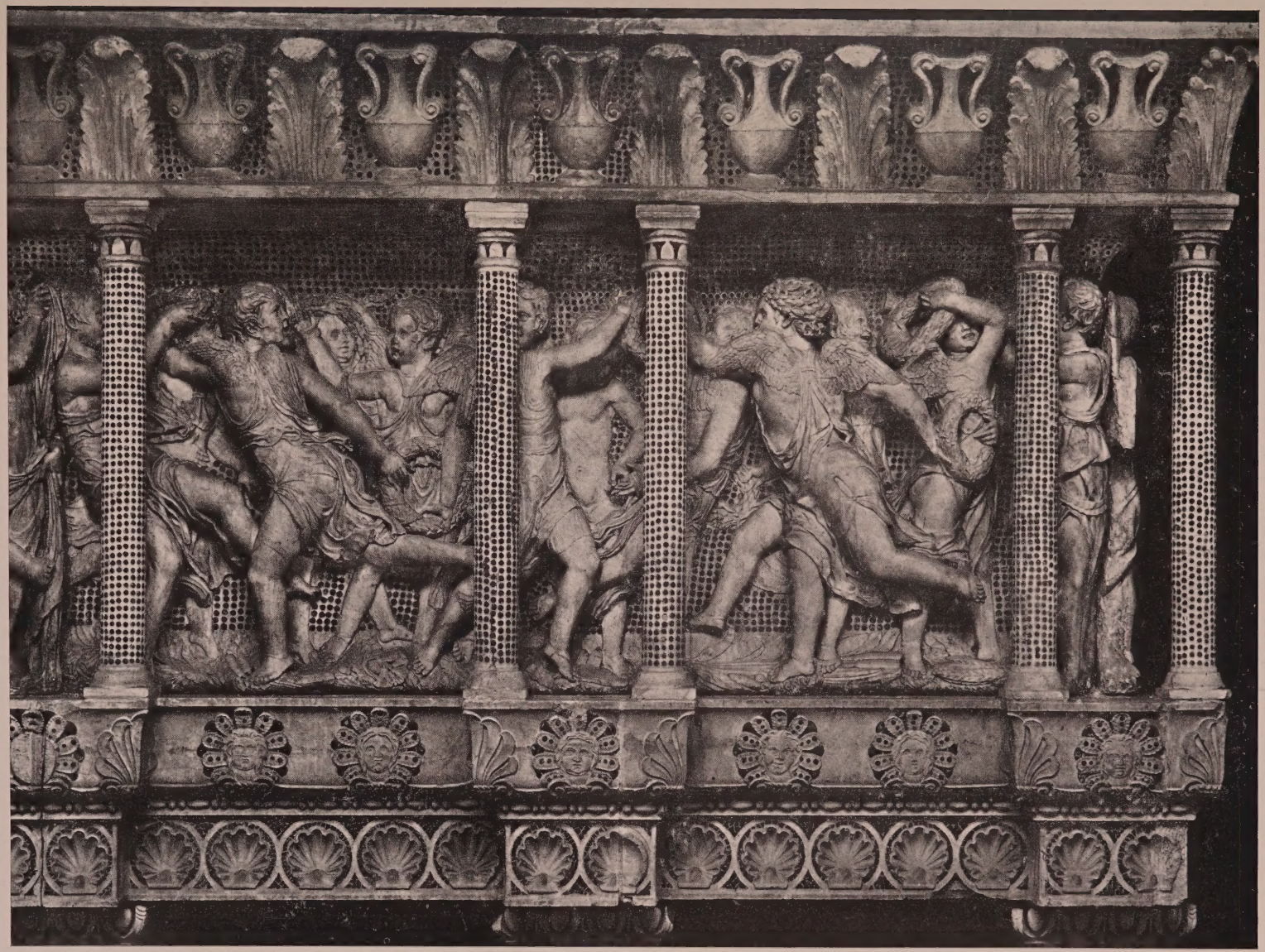
Donatello
Madonna in Wolken

Kleines Marmorrelief
Sammlung Shaw, Boston



Donatello
Sängertribüne

Marmor und Mosaik
Dom-Museum, Florenz



Donatello
Sängertribüne, Detail

Vergleiche Tafel 36
Dom-Museum, Florenz

Donatello
David

Bronze, 1,50 m h.
Bargello, Florenz

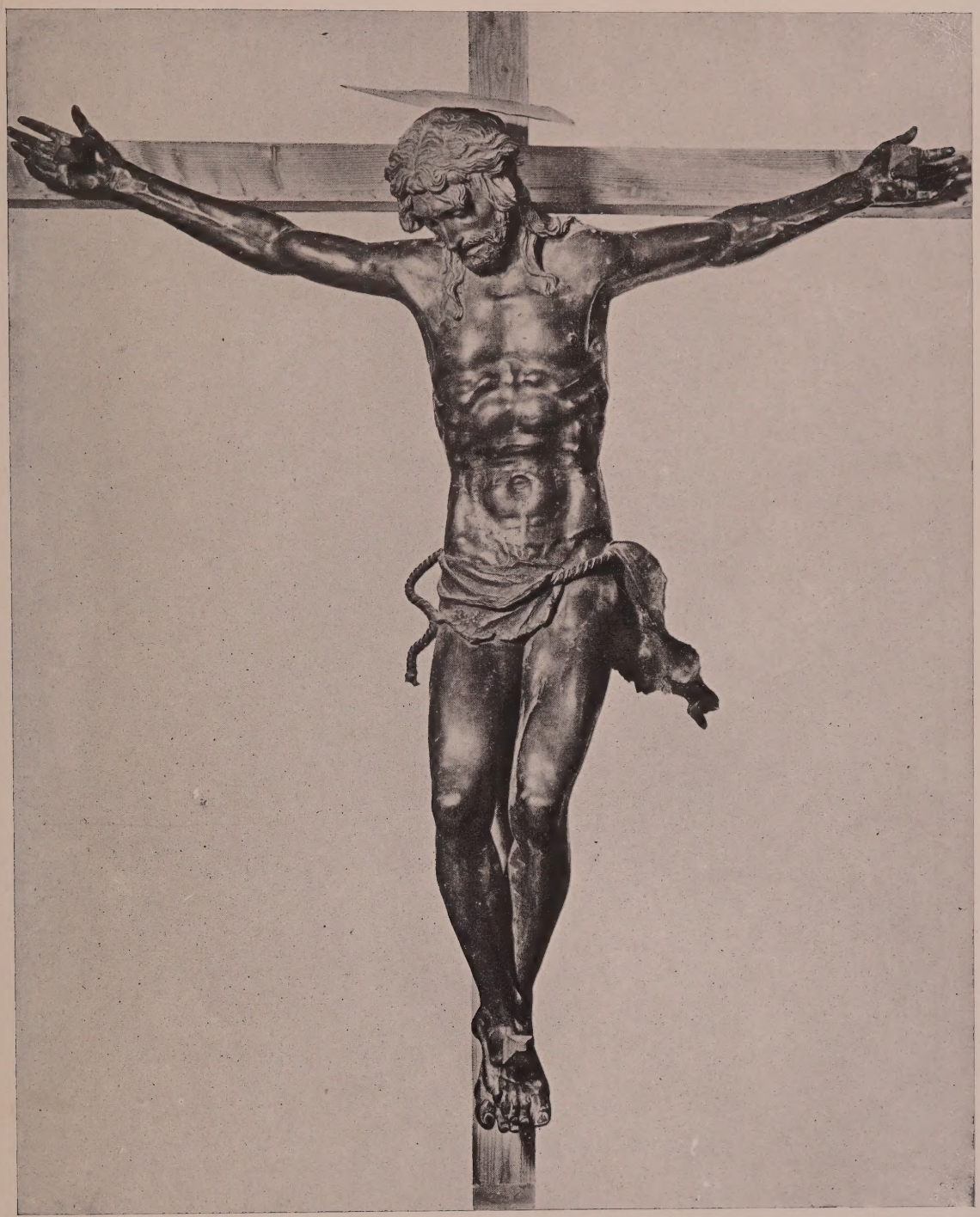
Donatello
Tanz der Salome

Marmor
Lille

Donatello
Sakristeitür

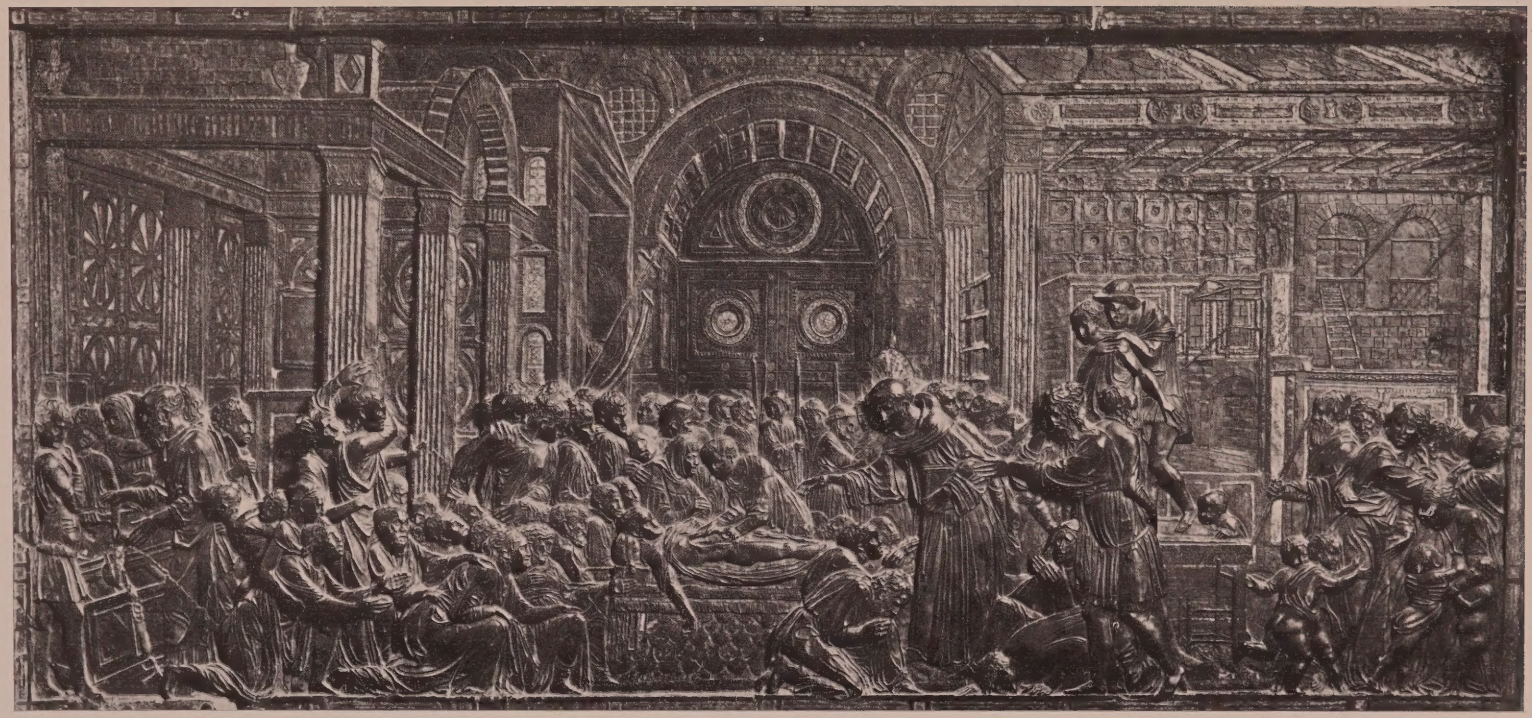
1440

Bronze
S. Lorenzo, Florenz



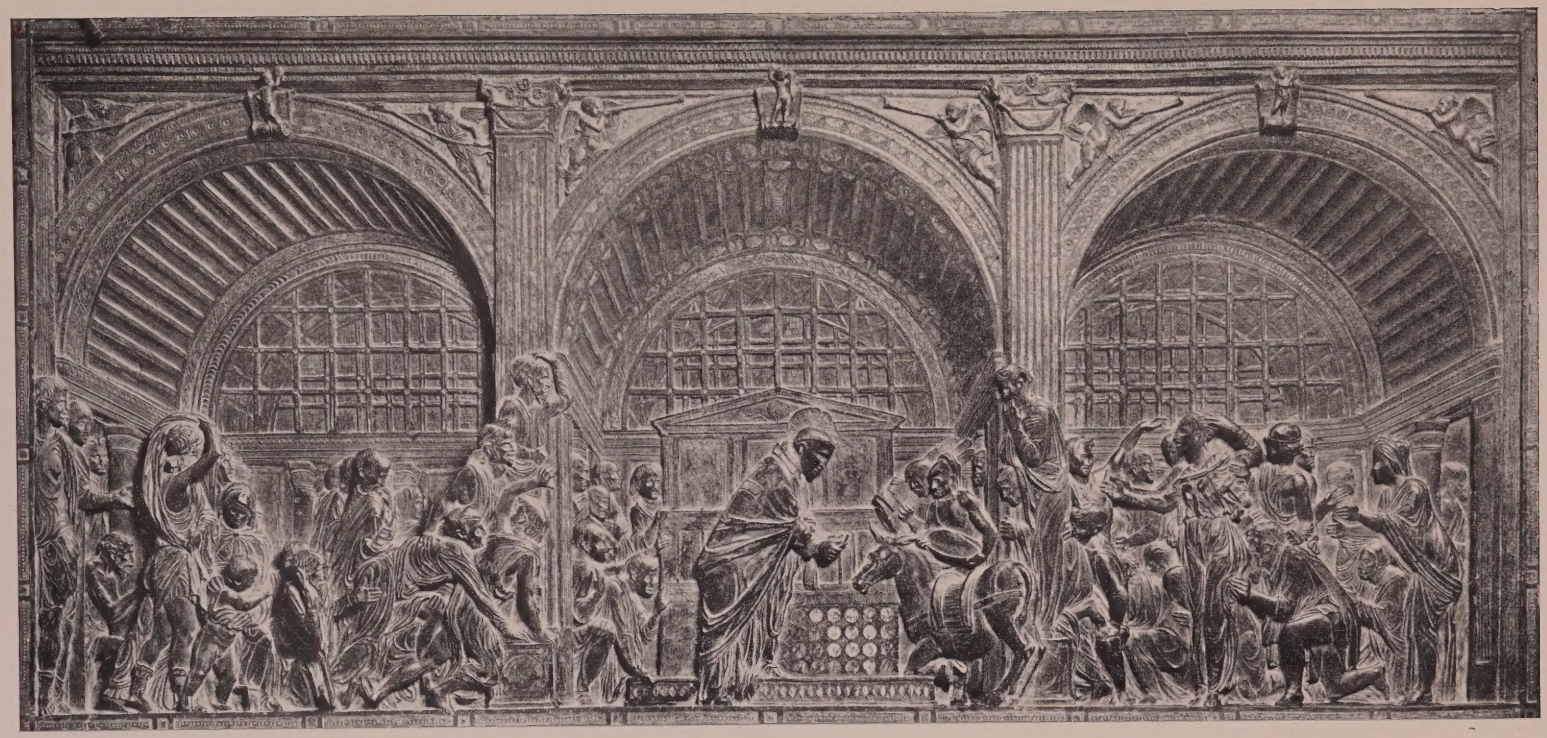
Donatello
Der Gekreuzigte

Bronze, überlebensgroß
Il Santo, Padua



Donatello
Das Wunder vom steinernen Herzen des Geizigen

Bronze, kleine Figuren
Il Santo, Padua



Donatello
Das Eselswunder

Bronze, kleine Figuren
Il Santo, Padua

Donatello?
Gattamelata

Bronze, 3,20 m h.
Padua

a

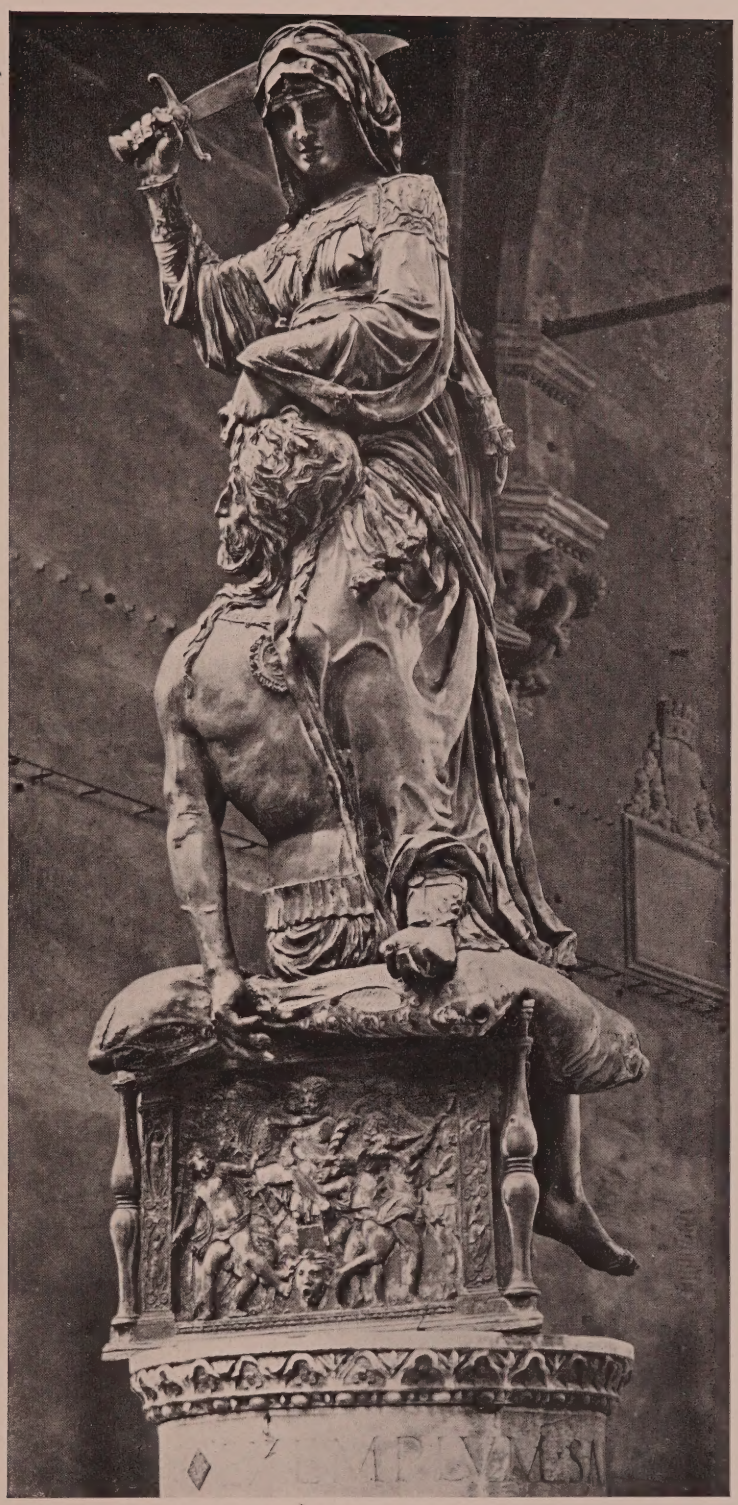
Donatello
Kopf des heiligen Georg

Vergleiche Tafel 20

b

Donatello
Kopf des Gattamelata

Vergleiche Tafel 44

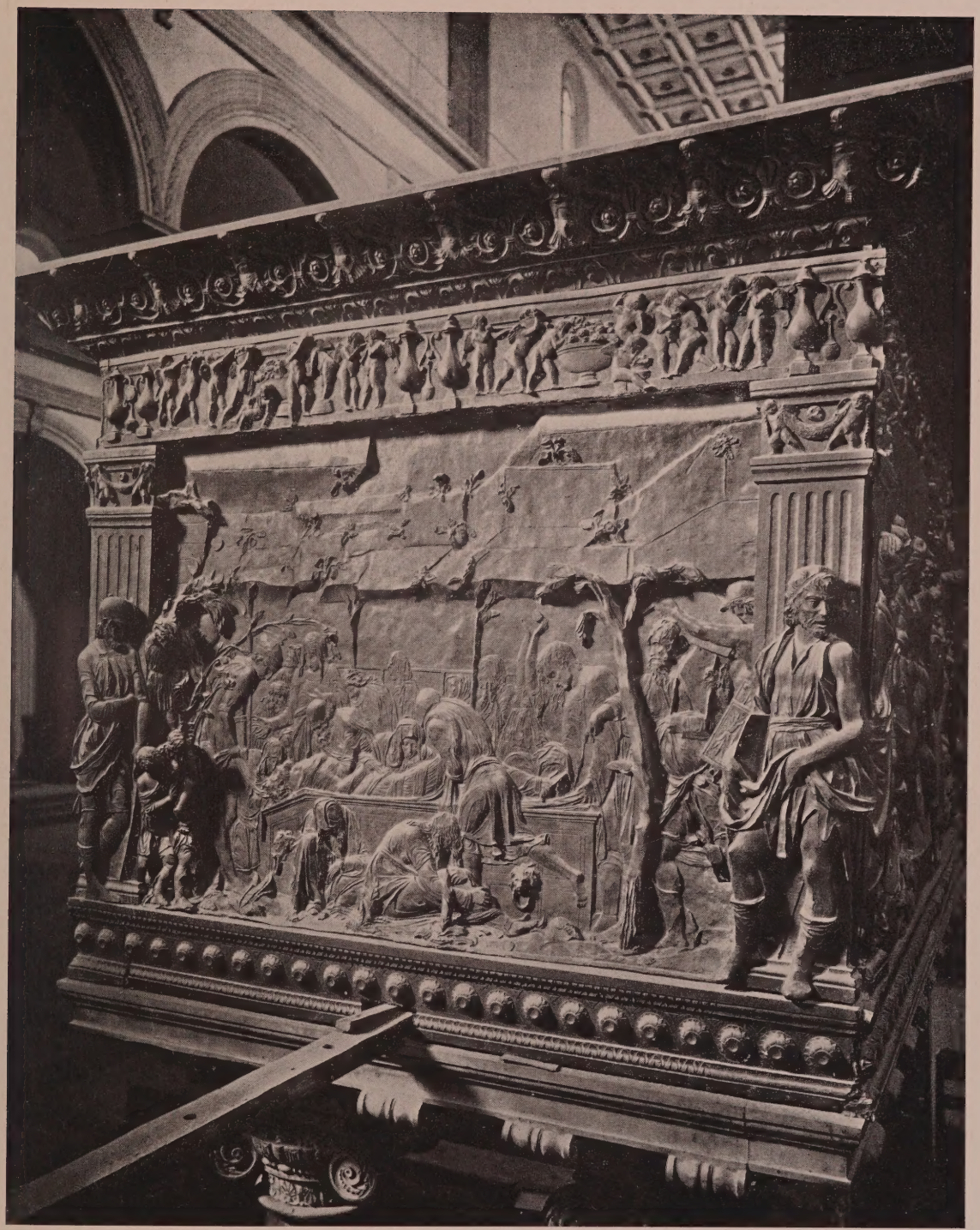


Donatello
Judith und Holofernes

Bronze, 2,38 m h.
Loggia de'Lanzi, Florenz

Donatello
Johannes der Täufer

Bronze, überlebensgroß
Dom, Siena



Donatello
Grablegung Christi

Schmalwand einer Kanzel. Bronze, 0,89 : 1,27 m
S. Lorenzo, Florenz

IV. DIE ZEITGENOSSEN DONATELLOS, QUERCIA UND DIE FAMILIE DELLA ROBBIA.

WIE ein frischer Lebenshauch und mit ihm lichtes Zünden und Entflammen geht es zu gewisser Zeit durch die Geister. Neben Donatello erwuchsen in Florenz der Malerei und der Architektur gleich geniale Vorkämpfer: Masaccio und Brunelleschi. Aber auch an anderen Orten, so in Siena, wurde es Licht. Bisher war Siena die Führerin der Gotik, des empfindsamen Sentimentes in Italien gewesen. So pflegte man dort eine zarte Tafelmalerei, in der man duftig feine Farben ohne jede realistische oder gar plastische Bildung bevorzugte. Die Skulptur wurde auswärtigen Meistern wie den beiden Pisani überlassen. Jetzt aber, um die Wende des Jahrhunderts, erstand ein eigener großer Genius der Plastik:

JACOPO DELLA QUERCIA (1374—1438).

Er ist der erste, der einzige wirklich große Plastiker außerhalb Florenz. Aber er mußte, um diese Kunst zu erlernen, nach Florenz gehen. Trotzdem legte er seine sienesische Natur nicht ab. Er wuchs auf andere Weise als die Florentiner, als Donatello aus dem großen Untergrund, aus der Gotik empor.

Grabmal der Ilaria del Caretto (Marmor; Dom, Lucca), 1406 begonnen. Als zart fühlender Gotiker tritt Quercia vor uns in diesem seinem reizvollsten Werk. Herrliche Gesänge nachtönender Verehrung sind so oft zu früh vom Tod dahingerafften schönen Frauen nachgesungen. Aber wann einmal ist auch ein gleich liebevolles Grabmal solcher Toten geweiht? Quercia hat trotz aller Hindernisse der Technik hier ein entzückendes Denkmal reizvoller Schönheit geschaffen. Quercia, der Gotiker, schlägt empfindsame Weisen an, so zart und fein, wie sie selten sonst erklungen. Ruhig, wie in sanftem Schlummer, liegt sie, die zu früh Enteilte. Wie durchgeistigt ist die im Tode noch von himmlischer Schönheit Erstrahlende. Die äußerst zarte Silhouette schwingt nur leicht auf und nieder *Tafel 49*

über der Horizontalen des Sarkophages. Man denke sich diese Gestalt hinein in einen von hellem Licht durchströmten Raum, in den Dom zu Lucca, den besten gotischen Innenbau Italiens. Vor dem hier gegebenen schwarzen Grund tritt alles viel zu hart heraus und man kann die weiche Schönheit der lichtdurchwebten und lichtumfluteten Marmorfigur, die Delikatesse der Wirkungen kaum ahnen. Herrlich ist die Flüssigkeit der Linien auch an den Gewandfalten. Die Formgebung ist noch mittelalterlich, still und zurückhaltend. Der Körper ist noch nicht greifbar, sondern verdeckt von dem Spiel leichter Falten. Die Weichheit der Bildungen des Gesichtes und der Hände der Ilaria, ferner die Körper der girlandenhaltenden Putten wirken noch durchaus gotisch, trotzdem der Sarkophag der Antike nachgeahmt ist. Noch zeigt sich nirgends wirkliches Studium des Körperbaues, frischer Realismus im Sinne der Renaissance.

Jene Jahrhunderte müssen wirklich ein goldnes Zeitalter für die Künstler gewesen sein. Die großen Meister werden bald erkannt und von den gebildeten Bürgern, deren Ehrgeiz nur das Beste wollte, mit glänzenden Aufträgen bedacht. So wurde 1409 bei Quercia von dem Rat der Stadt ein Brunnen für den Rathausplatz zu Siena bestellt. Diese *Fonte Gaja*, 1414 begonnen, ist 1419 fertig. Der Autbau ist ganz flach gehalten, wie die jetzige Kopie auf dem alten Platze zeigt. Die Reste des Originales sind in dem Rathaus aufgestellt. Das Ganze wirkt mehr wie eine mit Figurenreliefs geschmückte, um die Quelle herumgelegte Balustrade.

Tafel 50 Madonna mit Kind (Marmorrelief; jetzt Rathaus, Siena), in der Mitte sitzend, wirkt noch durchaus gotisch in der Dreiviertelansicht mit reichen quer sich über den Körper verteilenden Faltenlagen. Man kann darunter die überschlanke Figur eben nur ahnen. Altertümlich ist auch das in reiches Gewand gehüllte Kindchen und die leicht affektierte Haltung der Hände der Mutter, wo die langen Finger, allzu empfindsam, kaum berühren und zugleich durch die Brechung des Gelenkes eine feine Schwingung herauskommt. Der Vorhang hinten weist auf einstige Bemalung der Reliefs und ist ein echt sienesisches Motiv.

Tafel 51 Sapientia (Marmorrelief; jetzt Rathaus, Siena) ist die Besterhaltene der Kardinaltugenden, die dereinst rechts und links von Maria saßen, und muss schon wegen des sichtlichen Fortschrittes körperlicher Bildung

herausgehoben werden. Entgegen den überschlanken gotischen Gestalten der Justitia, Temperantia und auch der sehr antikisch gebildeten Fides sind die Proportionen sichtlich untersetzter, die Formen runder, zugleich materieller geworden. Weich sind die Gewandfalten des schweren Mantels. Der Bau des Körpers tritt klar heraus durch das Übergreifen der linken Hand und die entgegengesetzte Wendung des Kopfes. Lebendigkeit der Bewegung und zugleich plastische Form bei voller runder Bildung sind hier gewonnen. Die Schultern hängen nicht mehr herab, das Gesicht ist rund und ausdrucksvoll, ohne gotisch-sentimentalen Ausdruck. Die Renaissance wird lebendig, indes nicht in kraftsprühendem, florentinischen Realismus, sondern in weicher, schönheitlicher Auffassung, bei sienesischer Zartheit und maßvoller Abklärung in Anlehnung an die Antike.

Zacharias im Tempel (Bronzerelief; S. Giovanni, Siena). Quercia *Tafel 52*
ist gegenüber Donatellos scharfblickendem Geiste, verstandesklarer Vorstellung, energischem Wollen ein Genie der Empfindung, geistvoller Phantasie, höchsten künstlerischen Feingefühls. Noch scheinen seine Gestalten umhüllt; er hält fest am Relief und erfaßt schwer nur die volle Freifigur. Das Zacharias-Relief ist eines der großartigsten Stücke, die er geschaffen. 1419 in Auftrag gegeben, aber erst 1430 gegossen, zeigt es deutliche Beziehungen zu Donatellos Relief des Salome-Tanzes ebenda: so die beiden Köpfe in der Ferne links und die Gestalt vorn rechts. Indes wie anders ist die Auffassung. Quercia, durchaus Marmorplastiker, hat immer den Block, die Masse der Formen vor sich. Die monumentale Größe und Schwere der wunderbar weich und voll gebildeten Gestalten, die in engem Raum und vor schlichter Architektur nur noch massiver erscheinen, erhöhen die Großheit der Erscheinung und lassen die Kraft auch der geringsten Wendung um so wuchtiger wirken. Hier zum ersten Male taucht in der Plastik die Vorstellung des Raumes und zwar zunächst im Relief auf; die Figur wird als raumfüllende Masse erfaßt. Das ist etwas ganz Neues. Die Antike kannte den Begriff »Raum« überhaupt noch nicht. Sowohl in Relief wie Freifigur herrschen die Silhouette, die Rhythmik der Proportionen und Bewegungslinien. Die vollen Massenbildungen kommen erst in zweiter Linie, körperliche Schwere ist ihr fremd. Die Gestalt als voller Teil des Weltenraumes, die dreidimen-

sionale Plastik ist eine der bedeutendsten Erkenntnisse der Renaissance. Giovanni Pisano zeigt schon Ahnungen der körperlichen Schwere. Donatello arbeitete die Freifigur zu voller Plastik heraus in stark realistischem Sinne. Hintergrund und Umgebung sind auch im Relief nur dazu da, die Kraft und Klarheit der plastischen Erscheinung in Linien wie Formen äußerst zu steigern. Dem Quercia gebührt der Ruhm, die Raumvorstellung zum künstlerischen Eigentum gemacht zu haben! Sie ist bei ihm innerstem Gefühl entsprungen. Ein Vergleich mit Donatellos Relief ebenda (Tafel 30), läßt keinen Zweifel mehr aufkommen. Der Florentiner ist zunächst Realist. Er will die Erregung möglichst lebendig in scharfen Linien und Bewegungen geben und stellt die Figuren ohne besondere Ordnung auf einen vorderen Plan. Der Hintergrund steht streng abgegrenzt dahinter. Der Sienese, mehr malerisch begabt, will einen Raum bilden und gruppiert die Gestalten in diesem Sinne. Die Zuschauer stehen vorn; ihre Bewegungen, ihre Blicke leiten nach der Mitte hin, in das Innere der Kirche zu der Hauptgruppe. Die Tonnengewölbe führen weiter in die Tiefe und erhöhen mit ihren schweren Schatten den Raumeffekt. Wie sehr der Künstler die raumfüllende Wirkung auch der Gestalten herauszubringen strebt, zeigt sich darin, daß er die beiden Hauptfiguren noch für sich in einen engen Raum von runden Säulen und schwerem Rundbogen einfaßt.

Die Dramatik des großen Momentes ist noch ergreifender, wenn auch nicht lebendiger als bei Donatello gebildet. Alles konzentriert sich auf die beiden Hauptfiguren, die unter dem Mittelbogen zusammengefaßt sind. Das lebendige Zusprechen des Engels »Fürchte dich nicht Zacharias, dein Gebet ist erhöret«, und das schreckhafte Zusammenfahren des großartig gebildeten Zacharias wirken hinreißend. Die Monumentalität der Formen, wie die noch gebundene Leidenschaftlichkeit und das prächtige Herabwallen des Bartes erinnern an den Moses Michelangelos. Das sind Heroengestalten ersten Ranges, die uns packen und erhöhen mit naturwahrer Lebendigkeit, mit jener fast erschreckenden Urgewalt, die man in Italien »terribilità« genannt hat.

Tafel 53 Maria mit zwei Heiligen (Marmor; S. Petronio, Bologna). Noch einmal trat eine neue große Forderung an Quercia heran: 1425 erhielt er einen Auftrag, den er 1438 noch unvollendet hinterließ, das Hauptportal

von S. Petronio zu Bologna mit Figuren und Reliefs zu schmücken. Bei der Maria entdecken wir einen sichtlichen Fortschritt: die Gestalt ist schwerer, materieller geworden, die Falten sind nicht mehr Linien, sondern weich und rund gebildet, das Kind ist ganz nackt im Sinne der jungen Renaissance geformt und frisch, lebendig bewegt. Links von Maria sollte nach dem ursprünglichen Plan der Papst knien, darum wendet sich also das Kind stark ins Profil. Maria wäre auch etwas nach links zu drehen. Der heilige Petronius zeigt die gleichen Motive besonders in der überreichen Zahl von weichen, fast weichlichen, schwulstigen Falten. Die Gestalt selbst ist eine Kraftfigur, bei der die lastende Schwere des Stadtmodelles schon verdeutlicht werden soll. Ambrosius ist sicher nur Werkstattarbeit. Die fünf Erzählungen aus dem Leben Jesu unten sind ganz im Sinne Quercias gebildet: kolossale Gestalten, nur schwer sich in die engen Rahmen hineinfügend, beinah plump und massiv. Besonders schön und gut komponiert ist das mittlere Relief mit der Darbringung im Tempel.

Sündenfall (a) und Vertreibung aus dem Paradiese (b) (Marmorreliefs; S. Petronio, Bologna). Links und rechts vom Portal sind zehn Genesisdarstellungen gegeben. Sie sind es eigentlich, die den Ruhm Quercias ausmachen. Sind in ihnen doch Grundlagen zu monumentaler Kunst errichtet, sei es in plastischem Sinne, in raumfüllender Bildung der Formen, sei es in großartiger Entwicklung des Sentimentes. Letzteres tritt besonders in diesen beiden Reliefs auf. Durchbebt von feiner Empfindung ist der Sündenfall (a), die Szene unter dem Baume. Eva läßt sich lockende Worte der Verführung von der Schlange zuflüstern. Sie schwankt; der Körper hat keinen Widerstand mehr, ist lässig-weich. Noch prüft das Auge die Frucht, noch hält Vernunft, der wägende Verstand an. Aber auch Adam ist von lebendigem Ausdruck beseelt. Fühlt er das Unheil nahen und redet er der Eva ernste Worte? Hört er das Flüstern der Schlange oder Rascheln im Laube, das ihn aus ruhigem Sinnen weckt, aufschreckt, umwendet? Auf diese stille Szene folgt der Sturm: die Vertreibung aus dem Paradiese (b). Noch tiefer als auf dem vorigen Stück charakterisiert hier Quercia Mann und Weib. Angstvoll versteckt sie sich hinter Adam und will schnell enteilen. Er läßt sich nur gewaltsam herausdrängen. Der Ausdruck starker Anstrengung liegt auf seinem *Tafel 54a u. b*

Gesicht. Aber er muß weichen. Gewaltiger als er ist der Engel, dessen wuchtige Gestalt ein glänzendes Beispiel übernatürlicher Bildung ist. Die Wirkung der Massivität wird durch die Magerkeit der Linien am Tor gesteigert. — Quercia ist der einzige Plastiker der Zeit, der sich mit Donatello messen kann. Er ist das wichtige Bindeglied zwischen Giovanni Pisano und Michelangelo. Er ist es durch das stärkere Herausarbeiten der Stimmung, vor allem aber durch die »raumfüllende« Macht seiner Figuren.

NACHFOLGER QUERCIAS IN SIENA.

Tafel 55 ANTONIO FEDERIGHI (tätig 1444—1520), Moses (Marmor; Dom-Museum, Siena). Wenn wir nun noch weiterhin nach bedeutsamen Werken der Plastik Sienas suchen, werden wir sehr enttäuscht. Quercia blieb unverstanden. Gewiß wird dereinst die Bemalung, dem koloristischen Feingefühl der Sienesen entsprechend, manche Reize besessen haben, aber die plastische Kraft ist sehr gering. Die lokal-charakteristischen Figuren sind affektierte, körperlich schwache, mit schwerer Gewandung belastete Gestalten. Eines der besten Stücke ist diese Gestalt, einst die Bekrönung eines Brunnens; sie hat doch einen kräftigen Körper, wenn auch die schwunghafte Bewegung zu fast übertriebener Pose wird. Was soll die Linke? Wie zu lebendiger Rednergeste holt sie aus. Die Rechte hat soeben das Wasser aus dem Stein geschlagen. Deutet vielleicht die Linke dorthin, wo das Wasser herausquillt? Solche Unklarheit im Motiv war den Florentinern fern, ebenso wie die reichen Faltenlagen. Das Gewand hängt weit in belebten Linien herab; querüber und breitgeworfen ist der Mantel. Die Bewegungen der Arme und Füße treten zurück. Wir sehen, das malerische Element ist überherrschend.

Tafel 56 FRANCESCO DI GIORGIO (1439—1502). Beweinung Christi (bemaltes Tonrelief; Osservanza, Siena). Die eigenartige Darstellung ist typisch für die sienesische Kunst: übertriebene Aufgeregtheit der Gestalten, die in den verzerrten Köpfen, dem wilden Faltengewirr, dem vollständigen Mangel an Ordnung der Figuren sich ausspricht. Die bunte Bemalung der Figuren sowohl wie des Hintergrundes deuten wiederum auf die Absicht malerisch-koloristischer Zusammenstimmung.

Immerhin erhebt sich der Realismus, der in Siena zu karikaturartigen Verzerrungen neigt, hier einmal zu besonderer Höhe. Jene Mängel werden übertönt von der Größe der Auffassung: der herbe Schmerz in der Maria vor dem im Tod rauh dahingestreckten Leichnam, die bis zur Häßlichkeit verzerrte Trauer bei den beiden Paaren rechts und links, endlich die relativ plastische Fülle der Gestaltung und dazu die Einfassung des Ganzen in einem herrlichen Rahmen, einer mächtigen Rundnische zwischen zwei Paar Pilastern.

Es sind das nur zwei Beispiele aus Siena. Einen wirklichen Entwicklungsgang der Plastik mit positiven Zielen, ein lebendiges Interesse an der kräftigen Durchbildung der Formen hat es dort nicht gegeben. Wir müssen uns wieder nach Florenz zurückwenden, wollen wir den weiteren Fortgang der Kunst verfolgen. Ungleich reicher ist das durch Donatello dort geweckte Leben. Ganz Florenz ist von der Größe seiner Kunst mit hingerissen und die Plastik hat die Oberhand gewonnen. Wir sind erstaunt über die große Zahl von tüchtigen Bildhauern dort.

ZEITGENOSSEN DONATELLOS IN FLORENZ.

MICHELOZZO (1396—1473). Glaube, Liebe, Hoffnung *Tafel 57*
(Marmorfiguren von einem Grabmonument; S. Angelo a Nilo, Neapel). Der Künstler war Donatellos getreuester Geselle, der ihm besonders in seinen früheren Jahren (bis 1432) als Bronzegießer geholfen hat. Er hat am ehesten noch etwas von seiner herben Formengröße, wie in diesen drei christlichen Tugenden am Grabmal des Kardinals Rinaldo Brancacci (gestorben 1427). Donatello hat das kleine Relief der Himmelfahrt der Maria geliefert. Die drei Gestalten zeigen so recht den schwerbeweglichen, ernsten Charakter Michelozzos. Wie Säulen stehen sie, wie nur leicht aus dem Block geholte massive Stützen. Sie haben darum etwas Vollplastisches aber zugleich Starres bei dem Mangel an tieferer Ausarbeitung. In den beiden äußeren Figuren wird so ganz der lastende Druck des schweren Sarges zum Ausdruck gebracht. Die stützenden Arme müssen noch durch die beiden anderen Arme gestärkt werden. Der Ausdruck ihrer Gesichter hat etwas Düsteres, Verstimmtes, während die mittlere Figur, die Liebe,

mehr Reiz entwickelt. Was ihnen und allen Gestalten Michelozzos am meisten fehlt, was wir hier jedoch der Aufgabe entsprechend am ehesten vermissen können, ist Beweglichkeit, Leben und Frische. Michelozzo hat sich weiterhin mehr und mehr der Antike zugewandt. Seine Bedeutung liegt auf dem Gebiete der Architektur. Auch als Maler ist er tätig gewesen. In jener Zeit hatte sich noch keine scharfe Scheidung der drei Künste vollzogen.

DIE FAMILIE DER ROBBIA.

Tafel 58 LUCA DELLA ROBBIA (1400—82) ist der eigentliche Gegenpol Donatellos gewesen. Neben seiner herben Größe war dieser weichere, freundlichere Meister tätig, die empfindsameren Naturen zu befriedigen. Entgegen jener kräftigen Mannesnatur, die dem klar denkenden Geiste der Florentiner entsprach, hier ein mehr inniges, fast weibliches Wesen. Die Verschiedenheit beider Temperamente wird uns da, wo beide ein gleiches geschaffen, ganz offenbar.

Sängertribüne (Marmor; einst im Dom, jetzt Dom-Museum, Florenz), 1431—37 ausgeführt. Donatellos Arbeit (Tafel 36) ist von absoluter Einheitlichkeit, in der plastischen Vorstellung und Lebendigkeit des Geistes unübertroffen, in den derben Engelgestalten überlustig, ausgelassen. Luca della Robbia geht viel behutsamer an sein Werk. Wenn Donatello das Ganze mit einem Schwung faßt, teilt es Luca vorsichtig in einzelne Abteilungen, jede mit einem Relief und durch feine Doppelpilaster — nicht durch die später zugeteilten, hier abgebildeten plumpen Stücke — getrennt. Die reizenden, voll Hingebung singenden halbwüchsigen Knaben und Mädchen, mit milden Bewegungen und flüssigen Faltenlagen auf den mittleren Feldern oben schlagen bei ziemlich flacher Reliefbehandlung den weichen Stimmungston der Seele des Meisters an und lassen ihn sanft ausklingen. Sie bilden den Ruhepunkt des Ganzen. Die Figuren darunter sind ebenfalls still gehalten. Die Teile rechts und links, besonders die vorzüglichen Stücke an den oberen Ecken, sind voller Leben und Heiterkeit. Fanfaren und Tamburin, Flöten und Posaunen spielen zum lustigen Tanz. Die Figuren sind kräftiger herausgewachsen aus dem Relief. Sie scheinen unter dem Einfluß der tanzenden Knaben Donatellos voller und beweg-

licher geworden zu sein. Wir gehen gern von Feld zu Feld, heitere Anmut zu genießen. Freilich ist der Realismus oft allzu naiv und ungeschickt. So liebevoll die einzelnen Reliefs, die verschiedenen Figuren gebildet sind, das Ganze hat etwas Zusammengestücktes gegenüber der prachtvollen Einheit des Pendants. Es fehlt jene Großartigkeit, wie sie Donatellos Werk besitzt.

Tabernakel mit zwei Engeln, Beweinung u. a. (Marmor, Bronze, Ton; Peretola bei Florenz), 1441—43 mit großem Fleiß gearbeitet. Die Hauptstücke sind aus Marmor: sämtliche Architekturteile, die etwas plumpen, den Kranz haltenden Engelknaben und das Relief der Pietà in dem Giebelbogen darüber; übrigens im Ausdruck von außerordentlich tiefer Empfindung. Hier nun tritt ein Eigentümliches auf. Die Relieffiguren sind aus dem Marmor ausgeschnitten, die Grundfläche ist aus blau glasiertem Ton. In gleicher Weise sind die Winkel an dem Rundgiebel, der Streifen unten und die plastischen Cherubim oben aus Ton, und zwar blau, grün und gelb gefärbt. Daß auch Marmorteile, wie der Teppich hinter den Engeln, und die Heiligenscheine bemalt waren, ist zweifellos. Die Taube und die Christusfigur auf dem Türchen sind aus Bronze. *Tafel 59*

Das Wichtigste ist die hier zuerst auftauchende Technik des bemalten und glasierten Tons, die, eine Erfindung Lucas, von ihm und seinen Verwandten geheimgehalten wurde. Fast ein Jahrhundert lang haben die Robbia eine große Werkstatt besessen und Madonnen wie Altarstücke für Kirchen, Kapellen und Häuser geliefert. Noch heute ist das Geheimnis nicht wiederentdeckt. Die Glasur ist ohne Risse oder Flecken, von lichtestem Glanz, die Farben von herrlicher Leuchtkraft.

Sitzende Madonna (glasierter Ton; Or San Michele, Florenz), 1462 im Auftrag der Medici gearbeitet, eines der prächtigsten Stücke in vollständig farbiger Bemalung und feinster Glasur. Luca della Robbia ist hier so ganz in seinem Element. In einem entzückenden mit zierlichen Säulchen und feinem Rundbogen gefaßten Tabernakel sitzt Maria, das stehende Kindchen leicht haltend. Der nackte Knabe, seine volle Bildung und die leichte Bewegung gehören der letzten Epoche des Quattrocento an. Auch der Kopf der Maria ist oval gebildet, im Typus später florentinischer Frauenköpfe. Die Bemalung ist wie bei den ersten Arbeiten in Ton buntfarbig. *Tafel 60*

Das Tabernakel ist glänzend weiß, der Hintergrund ein grünes mit gelben Mustern verziertes Tuch; davor sitzt Maria, in der Gewandung den üblichen Dreiklang der Farben zeigend: das Kleid rot, der Mantel tiefblau mit grüner Fütterung. Das Blau tritt besonders glänzend an dem über die Knie gelegten Stück auf; es wird noch reiner und schöner am Himmel oben, hinter den weißen Lilien, den Wappenblumen von Florenz. Betont muß noch werden, daß auch das Nackte in zartester Farbe rosa getönt ist. Demnach ist auch das Karnat gemalt — ein Beweis dafür, daß man im Quattrocento die plastische Figur noch ganz der natürlichen Erscheinung entsprechend bunt zu geben pflegte, nicht nur im Sinne eines lebendigen Realismus, sondern auch aus reiner Freude am heiteren Farbenspiel. Die Madonna ist etwas zeremoniell gehalten. Den ganzen liebenswürdigen Reiz von Luca della Robbias Kunst kennen zu lernen, müssen wir uns den zahlreichen, zumeist halbfigurigen Madonnen zuwenden.

Tafel 61a Madonna zwischen zwei Engeln (Glasierter Ton; Bargello, Florenz), eine Portallünette. Was die Technik betrifft, so hat der Künstler bei den Figuren auf die Farbe verzichtet und sie glänzend weiß vor blauem Grund gehalten. Nur die Blumen in den Vasen und Girlanden sind bunt. Die ganze Zartheit seiner Empfindung legt der Meister nicht nur in das entzückende Gesicht der Madonna, sondern läßt es auch aus der außerordentlichen Feinheit der Bildungen sprechen. Schlanke Gestalten von zarten Formen, hübsche Augen, leicht lächelnde Gesichter und endlich sehr delikate Falten. Das ist eine andere Auffassung als die herbe Madonnenbildung Donatellos. Das ist natürliche, menschliche Darstellung von Mutter und Kind. Auf andern Stücken ist das Motiv noch intimer genommen. Wir werden bei Desiderio da Settignano der gleichen, liebevollen Weise begegnen.

Tafel 61b ANDREA DELLA ROBBIA (1435—1523). Madonna zwischen zwei Heiligen (glasierter Ton; Bargello, Florenz). Dies Relief von Lucas Neffen bildet ein vorzügliches Gegenstück zum Vergleich beider Meister. Bezeichnet 1489, d. h. ungefähr dreißig Jahre später als Lucas Werk, verrät es jenen kleinlichen Realismus, der etwa 1460 aufkam. Wie bei Antonio Rossellino (Tafel 69), tritt das an der schweren Rundbildung der Formen und dem nüchternen Ausdruck der Gesichter hervor. Als Eigen-

arten der beiden Künstler, als Merkmale ihrer Autorschaft sei hier erwähnt, daß Luca das Kind an der linken Seite der Mutter, Andrea dagegen an ihrer rechten Seite zu geben pflegt. Andrea beschränkt sich vollkommen auf blauen Grund, weiße Figuren und allenfalls goldne Bemalung das Heiligenscheines. Die Verschiedenheit der Sentimente, die zarte, mehr lineare Weise des alten Luca, die gröbere, aber mehr plastische Darstellung bei Andrea sind jedoch die besten Anzeichen zur Erkenntnis von Werken ihrer Hand.

Anbetung des Kindes (Glasiertes Tonrelief; Verna). Andrea della Robbia arbeitet die Figuren mehr und mehr aus dem Relief heraus, ja er bildet sie auf großen Stücken beinah vollplastisch. Eine Darstellung noch aus früher Zeit haben wir vor uns. Es ist zwar nicht mehr die schlichte Einfalt und zarte Bildung des Luca, aber die vollere Formgebung, die prachtvolle Glasur und die klaren Farben — nur weiß vor blauem Grund — geben dem Werke einen kräftigeren Ausdruck. Zwar fehlt die zusammenstimmende geistige Belebung. Ferner sind die Überzahl der Engel und die Zufügung Gott Vaters nichts weniger denn vorteilhaft, da sie den Raum überfüllen, der allein den kräftig plastisch herausgearbeiteten Hauptfiguren gehören sollte. Bei einigen der Engel rechts entdecken wir noch etwas von der Feinheit Lucascher Weise. Im übrigen sind gerade die Madonna mit ihrem vollen Gesicht, den dicken Händen und das rundliche Kindchen charakteristisch für Andrea. *Tafel 62*

WERKSTATT DER ROBBIA, Begegnung Marias mit Elisabeth (Glasierter Ton; S. Giovanni fuorcivitas, Pistoja). Hatten wir schon in den bisherigen Werken mehr und mehr das Streben nach runder Bildung bis zur Freifigur bemerkt, so haben wir hier eine vollplastische Gruppe, ganz in weiß, mit nur kleinen farbig aufgemalten Rändern vor uns. Es ist ein wunderbares Stück, ein Meisterwerk der Formgebung wie der geistigen Belebung. Vorzüglich geschickt ist die Gewandbehandlung bei Elisabeth, aber noch feiner die delikate Faltenbildung am Mantel um den Körper der Maria, wo die Linien der leichten Bewegung des Körpers sichtlich folgen. Ihr Gesicht ist liebreizend, und dies Köpfchen neigt sich hin zu dem faltendurchfurchten Gesicht der Elisabeth, die zarten Händchen legen sich auf die Schultern der vor ihr knienden Greisin. Prachtvoll klar sind *Tafel 63*

beide Figuren ins Profil gestellt, sie fügen sich zu einem geschlossenen Ganzen in Form eines hohen Dreiecks. Die Gruppe ist so auch eine kompositionell ausgezeichnete Leistung. Wenn da die Begeisterung nach Künstlernamen sucht und den größten Meister der Tonplastik, Luca della Robbia, als Autor nennen möchte, so ist das immerhin begreiflich. Aber es verträgt sich nicht mit dem Gang der Entwicklung. Solch ruhevoll schöne Gruppenbildung ist nur in der Hochrenaissance denkbar. Der schmelzende Zusammenfluß der Figuren, die Feinheit der Bewegung, die durch die Gestalt der Maria geht, sind vor 1500 nicht möglich. Ebenso weisen die zierliche Rundform des Gesichtes der Maria, ihre Haartracht und die feinen Hände in das Cinquecento.

Tafel 64 GIOVANNI DELLA ROBBIA (1469—1529), die Speisung der Armen (Glasiertes Tonrelief; Ospedale del Ceppo, Pistoja). Das letzte große Meisterwerk der Robbia-Schule ist ein langer Fries mit Darstellungen aus dem Treiben im Spital, von dem wir hier ein Stück sehen. Das wichtigste ist, daß der Künstler wieder zu vollständiger Bemalung übergegangen ist. Hier zeigt sich das sichtliche Streben nach malerischer Wirkung, die durch sehr realistische, lebendige Darstellung noch erhöht wird. Die farbigen Figuren heben sich kräftig vom hellen, weißen Grunde ab. Die Erzählung ist äußerst frisch und natürlich. Wie die hungrigen Bettler am Tisch gespeist werden, wie rechts der Abt Brot und Eßwaren den hinzudrängenden bittenden Frauen und Kindern zuteilt, das ist von eigner, in Italien seltner Genrehaftigkeit und Freiheit. 1525—27 hat Giovanni daran gearbeitet, ohne den ganzen Streifen zu Ende zu führen. Mit dem Tode dieses Künstlers war das Ende der Robbia-Kunst bezeichnet. Vieles ist noch in der Manier gearbeitet und nachgebildet, aber das notwendige Feingefühl der Auffassung ist dahin. Diese Kunst, ganz für sich gehend, wie ein eigner Trieb in der florentinischen Renaissance, schwingt auf und nieder mit den Wellen der Zeit, ohne nennenswerte Einflüsse auf die Entwicklung auszuüben.

Quercia
Grabmal der Ilaria

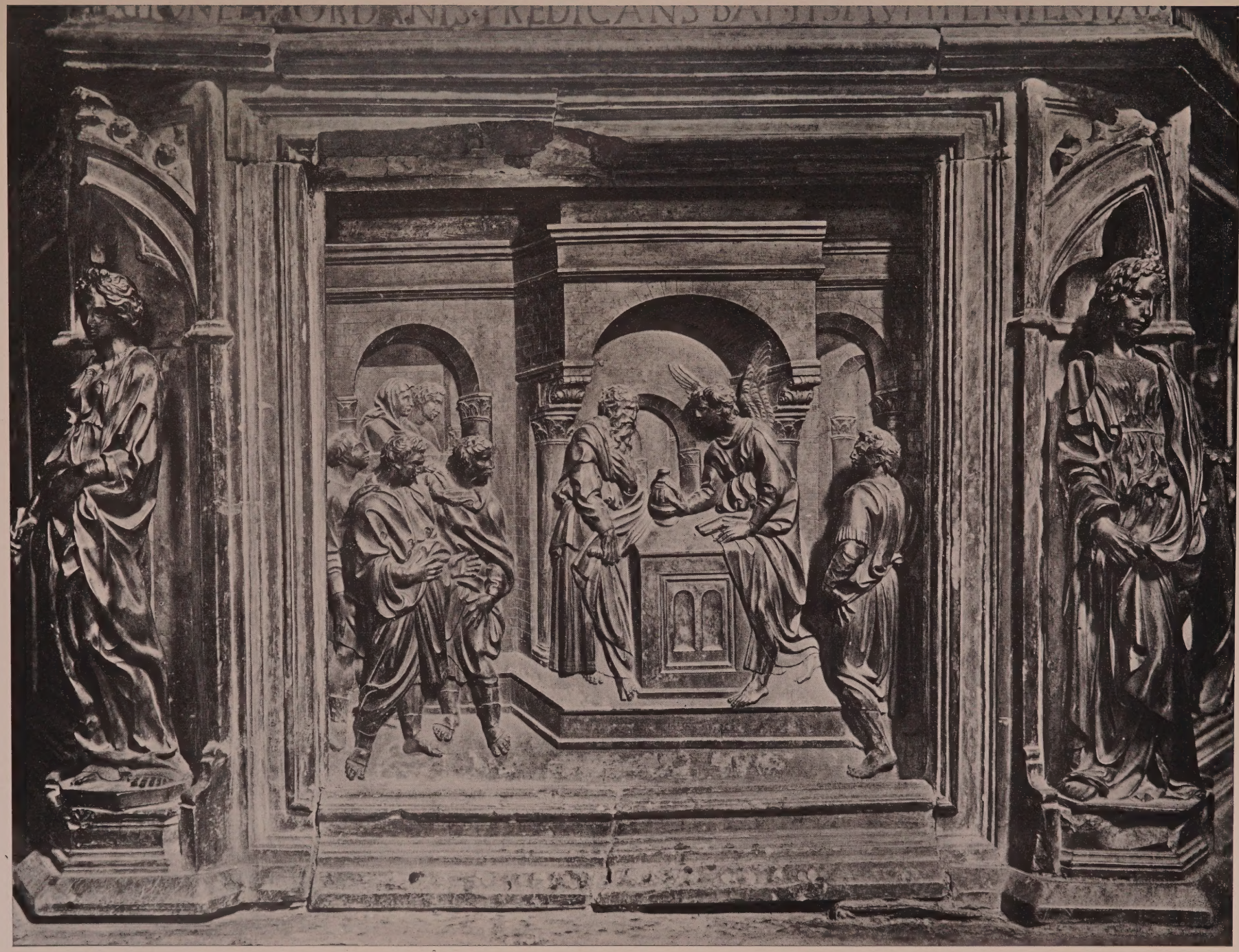
Marmor, 2,32 m l.
Dom, Lucca

Quercia
Madonna von der Fonte Gaja

Marmor, 1,40 m h.
Dom-Museum, Siena

Quercia
Die Weisheit

Marmor, 1,10 m h.
Dom-Museum, Siena



Quercia
Zacharias im Tempel

Bronce. Relief 0,60 m h., 0,60 m br.
Taufkirche, Siena

Jacopo della Quercia
Madonna mit zwei Heiligen

Marmor
S. Petronio, Bologna

a

Quercia
Sündenfall, Vertreibung

b

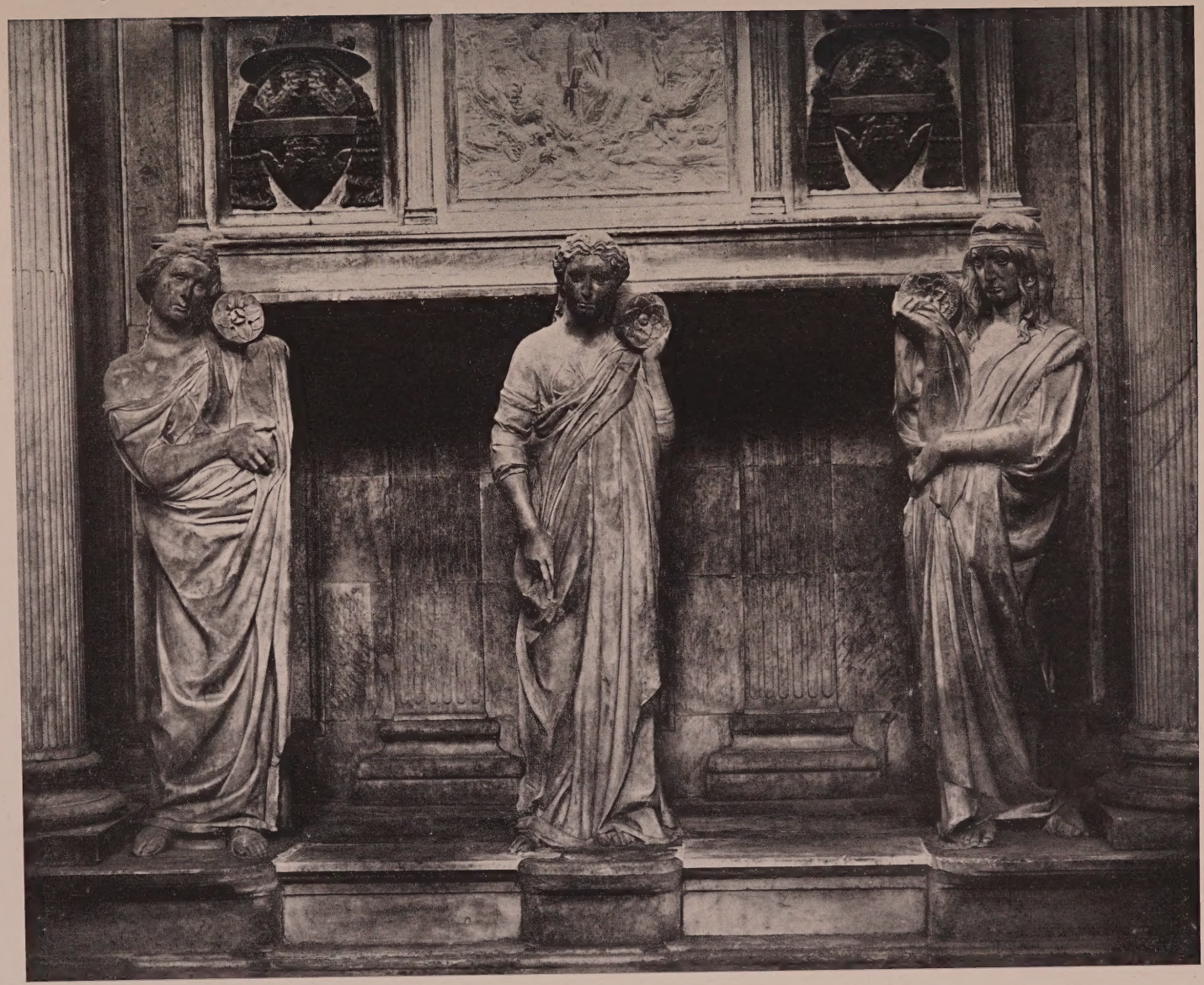
Marmor, 1,00 : 0,80 m
S. Petronio, Bologna

Federighi
Moses

Marmor
Dom-Museum, Siena

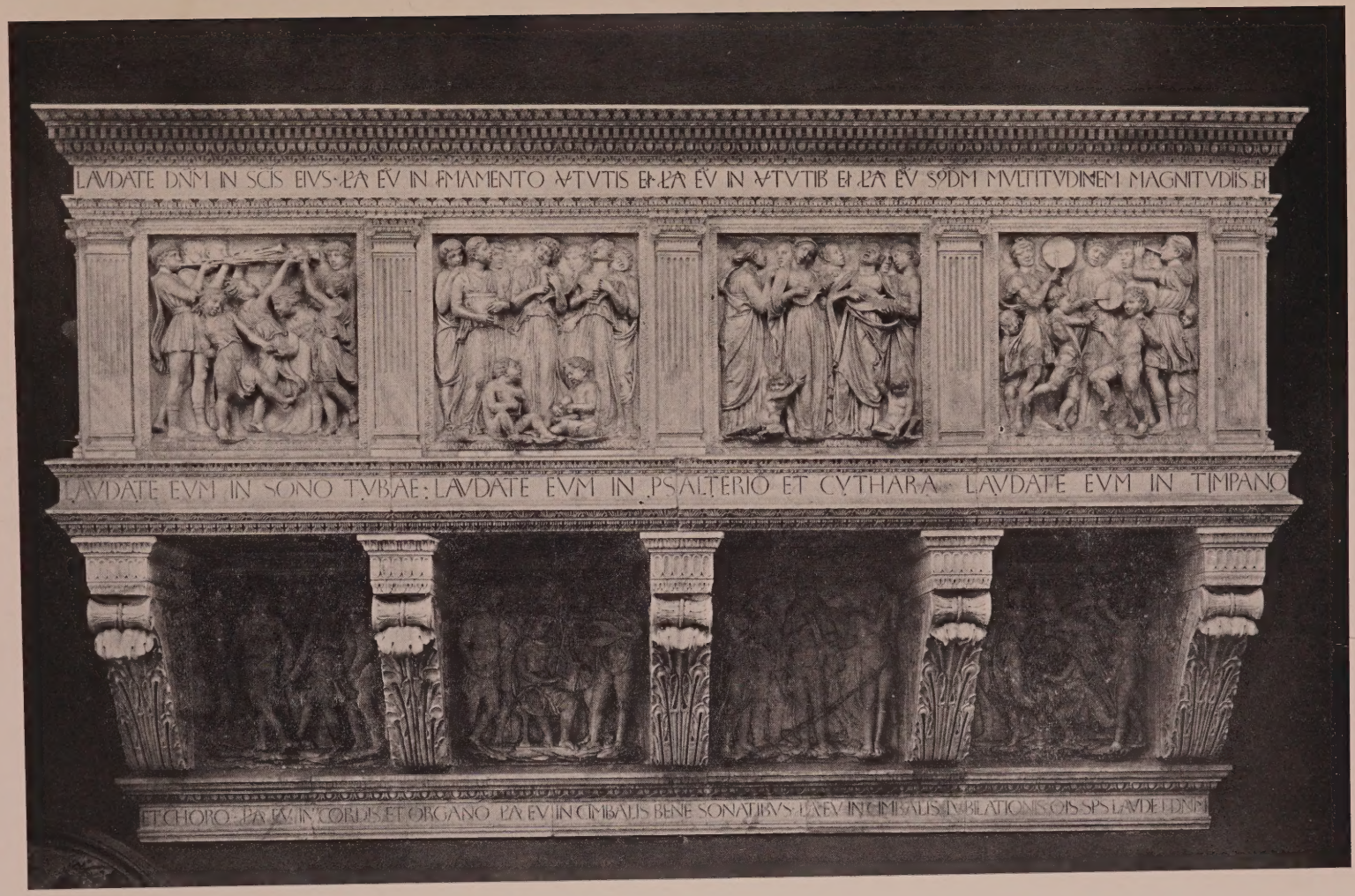
Francesco di Giorgio
Beweinung Christi

Ton, bemalt
Osservanza, Siena



Michelozzo
Glaube, Liebe, Hoffnung

Marmor
S. Angelo a Nilo, Neapel



Luca della Robbia
Sängertribüne

Marmor
Dom-Museum, Florenz

Luca della Robbia
Tabernakel

Marmor und farbig glasierter Ton
Peretola

Luca della Robbia
Sitzende Madonna

Ton, farbig glasiert
Or San Michele, Florenz

a

Luca della Robbia
Portallünette

Farbig glasierter Ton
Bargello, Florenz

b

Andrea della Robbia
Portallünette

Farbig glasierter Ton
Bargello, Florenz

Andrea della Robbia
Anbetung des Kindes

Farbig glasierter Ton
Verna

Werkstatt der Robbia
Heimsuchung

Farbig glasierter Ton
S. Giovanni Fuorcivitas, Pistoja

Giovanni della Robbia
Speisung der Armen

Ton, zum Teil farbig glasiert
Hospital, Pistoja

V. DIE DEKORATIVE MARMORPLASTIK.

DONATELLOS Schaffen, seine Erhebung der Plastik zur Führerin der Künste hat ein interessantes Doppelspiel zur Folge gehabt. Bronzeplastik und Marmorskulptur gehen ihre eigenen Wege. Jene schreitet tapfer und kraftvoll empor zu den von ihrem Großmeister gewiesenen Höhen, diese dagegen wendet sich ab von seiner großen Formauffassung. Gewiß war es sehr zu ihren Ungunsten, daß Donatello in den letzten Jahrzehnten keine Werke mehr in Marmor gearbeitet hat. Man hatte dazu seine eigentliche Absicht, die ihn zu der Verbindung von Plastik mit Architektur und Ornament veranlaßt hatte, nicht im ganzen Umfang verstanden. Wenn bei ihm alles Beiwerk zur kräftigen Heraushebung der Freifigur dienen sollte, entwickelten die Marmorbildner dasselbe zu glänzender Technik neben gewisser Vernachlässigung der Figuren. Man konnte sich nicht genug tun, mit den reichen Mitteln glänzenden Effekt, Pracht und Glanz zu erzielen. Hinzu kam, daß ein vorzüglicher Architekt, Bernardo Rossellino, ein Schüler Brunelleschis, die Führung übernahm und natürlich die Architektur voranstellte und ihr alles unterordnete. Die Marmorplastik erhielt stark dekorativen Charakter und gab sich dazu her, zusammen mit Malerei und Ornament die Räume möglichst glänzend zu schmücken. Dabei wollte keine der Künste sich ganz unterwerfen. Jede lieferte noch sorgsam liebevoll Detailarbeit, wobei der Realismus oft allzu kleinlich ins Einzelne ging. Was die Gesamtwirkung betrifft, ergab sich ein hübsches buntschillerndes Nebeneinander. Aber all das zu einem organischen Ganzen zusammenzufügen und in ein rechtes Verhältnis zum Raum zu bringen, wie es die Hochrenaissance so monumental und später das Barock so glänzend vermocht hat, dazu war die Zeit noch nicht reif.

BERNARDO ROSSELLINO (1409—64), Grabmal des Leonardo Bruni (Marmor; S. Croce, Florenz). Was diese Kunstweise besonders geleistet hat, die Neuschaffung fester Typen, zeigt sich schon in *Tafel 65*

diesem für die Entwicklung wichtigsten und zugleich bedeutendsten Grabmal des Quattrocento (ca. 1444). Das ist sichtlich durchgebildete »Renaissance antiker Architekturformen«. Was bei Donatello (s. Abb. 29) nur Folie oder buntes phantastisches Spiel war, wird hier reine, edle Architektur. Ein schöner Pilasterrahmen mit Rundbogen umfaßt das Ganze. Die auf dem schlichten Sarkophag ruhende Figur des Toten ist in den Rahmen, in eine Nische hineingeschoben, während sie bei Donatello sich vollkommen plastisch von dem Grund abhebt. So ersteht das Wandnischengrab mit der Architektur als Dominante. Diese architektonische Leistung muß besonders hervorgehoben werden in den vornehmen Gliederungen, den festen Profilierungen der Gesimse, dem edelsten Feingefühl der Flächenverteilung und der strengen Zurückhaltung jedes überflüssigen Details. Das Auge überschaut das Ganze leicht und klar, und durch mancherlei Mittel wird es sofort auf die Hauptfigur gelenkt. Die große Fläche unter dem schweren Gesims ist geschickt vertikal wie horizontal dreiteilig gegliedert. Die Bahre des Toten, das Mittelstück im Aufbau, wird so fein herausgehoben: darunter ein schlichter, gradliniger Sarg, darüber die dreiteilig-farbige Hintergrundfläche. Glänzend ist das dereinst vergoldete und bemalte Brokattuch, prachtvoll die scharf ausschauenden Adler rechts und links, wie als Beschützer des Toten straff aufgerichtet. Das Feinste des Ganzen ist jedoch die Gestalt des Gestorbenen, die in klarer Profilsilhouette nur den Kopf uns zuwendet. Wir bewundern besonders die starke Charakteristik und die treffliche Polierung des Marmors, der sich vorzüglich von dem roten Grunde abhebt. Alles andere tritt als nebensächlich zurück: die Madonna im Rundgiebel, ebenso wie die beiden Engel mit dem Kranz. Die edle Gestaltung des Toten und die Vornehmheit der alles umfassenden Architektur machen die Größe des Werkes aus. An der sorgsamen Bemalung dieses Grabmales läßt sich wegen der Farbenreste nicht mehr zweifeln. Bei der heiteren Schaffensfreude und der Lust an der fröhlichen Farbigkeit ist die durchgehende Bemalung solcher Marmorwerke des Quattrocento an Altären, Grabmälern, kleinen Kapellen sicher. Die Portugalkapelle in S. Miniato über Florenz (s. Abb. 69) ist das glänzendste uns erhaltene Beispiel der Art.

DESIDERIO DA SETTIGNANO (1428–64).

Dieser Schüler Donatellos ist der liebenswürdigste Marmorbildner des Quattrocento, mit reizender Phantasie begabt. Von seinem Lehrer hat er vorzüglich die Freude an den lachenden Kindern, an Frische und Heiterkeit, ferner dessen flächenhafte Reliefbehandlung übernommen.

Grabmal des Carlo Marzuppini (Marmor; S. Croce, Florenz). *Tafel 66* Das Denkmal des 1455 Verstorbenen zeigt zwei entzückende nackte Putten als Wappenhalter unten und zwei höchst lebendig vorwärtsschreitende halbwüchsige Girlandenhalter oben. Die flotte Bewegung mit dem großen Schritt der langen Beine, die frische Heiterkeit und der freie Ausblick der Gesichter sind einzig in der Zeit. Diese vier Figuren sind das beste am ganzen Denkmal. Der Aufbau ist dem Bernardo Rossellinos nachgebildet, nur fehlt hier jederlei architektonisches Feingefühl. Das erweisen die Verbreiterung und Vierteilung der Grundfläche, ferner die schief nach vorn gerichtete Lage des Toten, dann die Umbildung des Sarkophages in weichere Formen. Desiderio war durchaus Plastiker. Aber er war auch vorzüglich begabt für reiche und zugleich zarte Dekoration. Der Sarkophag ist mit entzückendem Schlingornament verziert, in dem jedoch die Naturformen fein stilisiert und verallgemeinert sind. Die Delikatesse der Behandlung des Marmors ist unübertroffen. Im Giebelbogen sehen wir eine Madonna mit zwei Engeln in Halbfigur. Das Relief ist wie immer bei ihm flach gehalten.

Büste einer jungen Frau (Marmor; Berlin). In einer liebevollen *Tafel 67* Weise hat Desiderio denn auch die entzückendsten Kinderbüsten und Frauenporträts geschaffen, das Beste, was auf diesem Gebiete im Quattrocento überhaupt geleistet ist. Es ist interessant, hier die jungen vornehmen Damen in ihrem zeitgenössischen Kostüm, dem engen Mieder, welches die Brüste eng zusammendrückt, zu sehen; wie sich nicht nach breiten Massen, vielmehr nach feinen, straffen Linien der Geschmack der Zeit hinneigt. Auch aus den Formen, ihrer Magerkeit, den herabhängenden Schultern, dem langen Hals und ovalem Gesicht spricht diese gleiche Freude an schlankem, leicht heiterem Spiel der Linien. Das Gesicht ist dazu immer entzückend frisch. Der Mund mit der spitzen Oberlippe,

die feine Nase, die frisch herausblickenden Augen haben fast etwas Schnippisches, scheinen mehr jungen Mädchen als Frauen zu gehören. Man darf sich nicht durch das zurückgekämmte Haar und die dadurch allzu hohe Stirn abschrecken lassen. Dereinst hat ein schweres Diadem die Stirn geschmückt, wie eben auch die jetzt so einfachen Gewänder mit Farbenglanz verziert waren. Endlich vergesse man nicht die Profilansicht zu betrachten, deren feine Linie vielleicht den Hauptreiz der Büsten Desiderios ausmacht. Sie sind rein im Stil der Zeit, des mittleren Quattrocento gefaßt und man kann aus ihnen die Neigung für Feinheit der Linie, Schlankheit der Formen und frische Lebendigkeit erkennen.

Tafel 68 Madonna in Halbfigur (Marmor; Museum, Turin). Die ganze Feinheit der Marmorbehandlung Desiderios zeigt uns besser diese in zartestem Flachrelief gearbeitete Madonna. Denken wir hier einmal an Donatello zurück. Der junge Schüler des großen Meisters hat von ihm die Frische und Freude an der Jugend übernommen, da dessen hohe, herbe Auffassung seiner freundlichen Natur nicht liegt. Er stimmt fein um in das Kindlich-Holdselige. Das zarte Spiel des lächelnden Kindes mit der Mutter, demach das rein Menschliche setzt er an Stelle jener mehr weltentrückten, fast zeremoniellen Kühle. Der Ausdruck im Gesicht der Madonna ist freilich noch streng. Erst in den Händen, in dem feinen Greifen der Finger lebt es milder auf. Die Gewandbehandlung will ebensowenig wie die Formenbildung großplastisch erscheinen. Der Künstler bettet seine Figuren weich ein in ein außerordentlich zartes Relief. Ein feiner Hauch scheint Madonna wie Kind zu umspielen und uns mit Träumerei zu umkosen. Sicher hat auch hier eine delikate Farbentönung mitgewirkt und dem Relief noch mehr Leben gegeben.

ANTONIO ROSSELLINO (1427 bis um 1478).

Tafel 69 Madonna in Halbfigur (Marmor; Berlin) von dem Bruder Bernardos möge zunächst den weiten Abstand des Meisters von Desiderio klarlegen. Wir wissen, hier ist die Grenze zur letzten Zeit des Quattrocento (um 1460) schon überschritten. Antonio bringt eine derbe, hausbackene Madonna. Nicht Donatello, nicht Masaccio oder Brunelleschi

haben Einfluß. Die Zeit geht weiter und die Kunst steigt herab, Eigentum des Volkes zu werden. Tüchtige bürgerliche Kunst, sorgfältige aber geistlose Detailarbeit hat jene geniale Auffassung verdrängt. Dieses Madonnenrelief ist ein recht charakteristisches Beispiel der damaligen tüchtigen, aber leicht handwerksmäßigen Arbeit. Die Madonna, die Antonio in ähnlicher Auffassung fast ein Dutzend mal gibt, ist von kräftigen, ausgearbeiteten Formen in gutem Hochrelief. Alle Details sind sorgfältig durchgebildet: man betrachte den Kopf, die Hände der Maria und das Christuskindchen! An Plastik und Sicherheit der Formbildung übertrifft seine Madonna bedeutend die Desiderios, aber schwer vermissen wir dessen Feinheit der Auffassung und Liebreiz des Ausdruckes. Es ist jene Nüchternheit der Auffassung und kalte realistische Durchbildung, die während der letzten Jahrzehnte des Quattrocento in Florenz überhandnahm. Domenico Ghirlandaio ist sein Pendant in der Malerei.

Grabmal des Kardinals von Portugal (Marmor; S. Miniato, Florenz). Wir haben früher auf dieses Grabmal und diese Kapelle als das prächtigste uns erhaltene Beispiel reichen Zusammenspieles von Architektur, Plastik, Malerei und Ornament hingewiesen. Antonio vereint hier seines Bruders Auffassung mit der Desiderios; er ist durchaus Plastiker. Was hier Antonio geschaffen hat, eingefügt in eine tiefe Wandnische, so daß jede umgebende Architektur überflüssig war, ist an Pracht der Ausstattung und Zusammenschluß zu einem Ganzen das Beste dieser Art. Nichts soll etwas für sich bedeuten oder gewichtig heraustreten. Auf einem kaminartigen Unterbau steht der Sarkophag mit dem Toten auf der Bahre, zwei entzückende Putten sitzen darauf. Oben sind weitere Figuren gegeben: zwei knieende, lebhafte Engel und im Rundbogen die Madonna in Rundgirlande, gehalten von fliegenden Engeln. Ist es Zufall, ist es Absicht: all diese figürlichen Zutaten sind streng im Kreis um das über dem Toten eingemauerte Stück farbigen Steins gruppiert, das vom Grabe Christi stammen soll. Der Aufbau ist äußerst glänzend. Die Wirkung war früher sicher viel farbenprächtiger. Die Figuren und der Hintergrund waren vergoldet und bemalt, ebenso wie die andern Wände und die Decke reich mit Malereien geschmückt sind. So ist gegenüber eine gemalte Verkündigung von Baldovinetti, in Zwickeln Gestalten von diesem und *Tafel 70*

Antonio del Pollaiuolo. Das ist die Raumdekoration des Quattrocento: Plastik, Malerei und Ornament stehen nebeneinander. Die überall heitere, farbenschillernde Pracht gab eine gemeinsame lebensfrohe Stimmung, ließ jedoch eine eigentlich räumliche Wirkung nicht aufkommen.

Tafel 71 Der heilige Sebastian (Marmor; S. Pieve, Empoli). Antonio Rossellinos Meisterleistung an plastischer Formgebung ist dieser fein belebte Akt (1457 vollendet). Desiderios Weise spricht aus diesem Frühwerk besonders lebendig zu uns. So werden wir bei der vordrängenden Bewegung an die Girlandenträger von Desiderios Wandgrab (s. Abb. 66) erinnert. Die fein schwingende Drehbewegung, mit der sich der an den Armen gefesselte, von Pfeilen gepeinigte Körper windet, der zarte Lichtschmelz, der sich über das schmerzvoll flehentlich nach oben gewendete Gesicht legt, sind von außergewöhnlicher, an Desiderio erinnernder Schönheit. Der Körper ist dabei kräftig gebildet, von runden Formen. In der strengeren Naturwahrheit und der reiferen Formbehandlung liegt der Unterschied von seinem Lehrer. Gegen 1460 erst begann jener schlichtere, derbere Realismus, dem es vorzüglich an der Güte der Arbeit, nicht an der Größe der Auffassung lag. Dieser Sebastian steht auf der Grenze, ist gewissermaßen die letzte Marmorfigur, die noch durchweht war von der hohen Auffassung der ersten Hälfte des Quattrocento, der Zeiten Donatellos und Desiderios.

Tafel 72 Porträtbüste des Arztes Giovanni da San Miniato (Marmor; S. Kensington-Museum, London). Diese ebenfalls frühe Arbeit (1456) des Künstlers ist ein Meisterstück der plastischen Porträtkunst. Streng und fest in der Haltung, energisch in der Zeichnung und vorzüglich in der scharfen Herausarbeitung der Struktur des Kopfes herrschen hier die einfachen, aber sicher getroffenen charakteristischen Linien, die dem Gesicht des greisen Arztes etwas von herber Größe verleihen. Schlaff und mager ist das Fleisch an den Wangen eingefallen, an den Augen geschwollen. Scharf sind besonders unter dem Kinn die Falten. Der Schnitt der Büste ist ganz einfach gehalten, breit die Schultern, der Körper unten in gerader Linie abgeschnitten. Der Kopf ist die Hauptsache. Erst in der Hochrenaissance wird der Oberkörper hinzugezogen und zu prächtiger Büste entwickelt.

MINO DA FIESOLE (1431–84).

Grabmal des Grafen Hugo (Marmor; Badia, Florenz). Ein weiterer Meister aus derselben Gruppe ist Mino. Zwar gut begabt, wird er leider durch die Überfülle an Arbeiten bald flüchtig und manieriert. Dies Grabmal schließt sich im großen und ganzen an das neu gewonnene Schema besonders der beiden Grabmäler in S. Croce an. Der architektonische Aufbau ist einfach, etwas mager, streng, aber der beste neben dem des Bernardo Rossellino. Freilich ist alles viel flacher, mehr linear gehalten. Die Figuren treten etwas zurück. Die wappenhaltenden Putten sind allzu flüchtig; die Gestalt des Toten, dessen Porträt sehr gut durchgearbeitet ist, wird etwas herabgedrückt durch die darüberstehende Caritas. Diese nun ist in der Magerkeit der Erscheinung, den dürren Faltenlagen, der leicht affektierten Pose, dem schmalen Gesicht mit spitzer Nase, endlich in der eigentümlichen Reliefmanier, welche wie ein unsicheres Schwanken zwischen Vollfigur und ganz flachem Relief erscheint, ein charakteristisches Beispiel der Manier Minos. Gegenüber der biederen, aber realistischen Rundplastik Antonio Rossellinos zeigen sich hier Stilisierungen. Die scharfe Linienführung, die lebendige Frische der Bewegung offenbaren einen leicht fassenden, nicht allzu tief denkenden Künstler. Die Madonna oben im Rund mit ihrem geistlosen Lächeln ist fast schon manieriert. *Tafel 73*

Altar mit Maria und Heiligen (Marmor; Dom, Fiesole). Dies für Mino besonders feine Stück (1465 gearbeitet) gibt nun im Vergleich mit den Marmormadonnen des Desiderio da Settignano und Antonio Rossellino eine gute Charakteristik für die Eigenart und Manier der Reliefbehandlung des Künstlers. Gegenüber dem ersteren Meister fällt die Härte der Zeichnung, die unvermittelt auftauchende runde Modellierung, die Ausgeprägtheit der Typen auf. Ferner wenn bei dem zweiten, dem Antonio Rossellino, die Figuren kräftig plastisch herausgearbeitet sind und die Reliefffläche mit Figuren, der Grund oft mit Tiefenszenen bedeckt ist, beobachten wir bei Mino eine feine Stilisierung. Den Grund läßt er glatt, und von ihm, der zumeist leicht architektonisch gegliedert ist, heben sich in scharfen Umrissen die Figuren ab. Die Körper der Maria und der Heiligen sind flach, fast linear gehalten. Nur die Köpfe, die *Tafel 74*

Hände und die nackten Kindchen treten stark heraus, sind kräftig plastisch gebildet. Denke man sich Bemalung hinzu bei Hintergrund und Gewändern, während die nackten Hauptformen auch plastisch voll gebildet sehr lebendig heraustreten, wird man sich die Feinheit der Wirkung und der Stilisierung vorstellen können. Besonders muß man die Lebendigkeit und Frische des Ausdrucks bei dem mit dem Kranken sprechenden Heiligen rechts, des lesenden Heiligen links, der Kinder zu einander, endlich das liebevolle Zuschauen und Lächeln der Maria anerkennen. Die Architektur ist hier noch von außergewöhnlicher Güte. Weiterhin hat Mino nicht viel wirklich Gutes geschaffen; zumeist hat nur noch das feine Ornament gewissen Reiz. Er kam nach Rom, tat dort ein großes Atelier auf und ging zu flüchtiger Massenfabrikation über. Aber da, wo er an das Vorbild gebunden war, im Porträt, hat er Hervorragendes geleistet.

Tafel 75 Porträt des Giovanni de' Medici (1473 gestorben) (Marmor; Bargello, Florenz). Der Dargestellte ist hier noch jugendlich in Panzer etwa um 1455 porträtiert. Wie ist aller Ausdruck lebendiger, frischer und schärfer herausgearbeitet als bei den bisher betrachteten Büsten. Das Gesicht, wahrlich nicht schön, packt uns mit der Wahrheit und Bestimmtheit des Ausdrucks. Die eckigen Formen des jungen Mannes, die mageren Lippen, die vorragende spitze Nase, die Augen hell und frei herausschauend — das ist deutliche Nachbildung der Natur. Auch die Büste ist schon besser geformt. Des Meisters Manier wird auch hier sichtbar in der Härte der Zeichnung, an den scharf geschnittenen Ohren, den dürren Haaren, so daß die Linie immer die plastische Form überherrscht. Mino hat noch zahlreiche Büsten geschaffen, die immer lebendige Vorstellungen von bedeutenden Persönlichkeiten der Zeit geben.

BENEDETTO DA MAJANO (1442—97).

Der prunkhafteste Meister der Marmorplastik ist Benedetto. Er geht zu einer weicheren, volleren Bildung der Formen über. Ihm gelingt es, glänzende Architekturteile und reiche Ornamente mit feiner Plastik zusammenzufügen. Die so sehr beredte Erzählerlust des späteren Quattrocento, die heitere Freude am schillernden Schein, das bürgerliche

Wohlbehagen an einer reichen Dekoration, eine liebenswürdige Auffassung und endlich eine vollplastische Bildung vereinen sich in seinen Werken und machen ihre Schätzung nicht nur auf ihre historische Bedeutung, sondern auch auf die Größe persönlicher Auffassung hin beachtenswert.

Kanzel (Marmor; S. Croce, Florenz), um 1474 gearbeitet, seine *Tafel 76*
Meisterleistung. Denken wir zurück an die Kanzel der Pisani, so fällt uns gegenüber jener manchmal schweren, fast plumpen Größe und der mehr stückweisen Zusammensetzung hier die geistvoll-zierliche Einheit des Ganzen wie aus einem Guß und die entzückende Formgebung auf. Einzig ist der höchst elegante, mit bestem Renaissanceornament geschmückte Aufbau. Außerordentlich fein entwickelt sich alles vom zierlichen Sockel nach oben in die Breite. Klar und sicher treten die einzelnen Glieder hervor: der vielgeteilte Unterteil, die Stützen, die Säulen und endlich die Gesimse von hervorragender Feinheit der Bildung, von unübertrefflichem Reichtum des Detailornamentes. Aber all das ist nur der Rahmen für die kleinen Einzelfiguren und ausgezeichnet malerischen Reliefs. Architektur und Ornament, Relief und Freifigur halten sich vollkommen das Gleichgewicht. Betont sei noch, daß nicht etwa streng antike Ornamente und Architekturformen angewandt sind, sondern daß der Künstler auch da von freier Erfindung lebt. Man prüfe die Sockel der niedlichen, kannelierten Säulen und man wird sie nichts weniger denn klassisch finden. Das in diesen prachtvollen Rahmen eingepaßte Figürliche besteht aus kleinen rund gebildeten Allegorien in fünf breiten Nischen. Bewegung, Formen, Silhouette sind weich. In wachsender Weitung nach oben erscheinen dort fünf größere Reliefs mit Szenen aus dem Leben des heiligen Franziskus. Höchst interessant ist es nun, wie die künstlerische Vorstellung sich fortentwickelt hat. Die Säulen, die kleinen Gesimsrahmen bilden den Ausgangspunkt zu sehr geschickten Vertiefungen in die Reliefs hinein, so daß man fast von organisch mit der Architektur verbundenen Marmorbildern reden kann. Wir schauen hier in die sich verjüngende Tiefe des Langraumes einer Basilika. Vorn liegt der sterbende Franziskus auf der Bahre, um ihn stehen Gestalten in klarer Ordnung. Man denke sich auch hier überall an Architektur wie an Plastik geschickte Bemalung in farbig-

buntem Raume hinzu. Die Wirkung war gewiß höchst reizvoll und sehr dem Malerischen sich nähernd. Links sehen wir die Stigmatisation in freier, weiter Landschaft. Die Hand des Künstlers ist ganz frei geworden, all die Mittel seiner Kunst zur lebendigen Wirkung zu verwerten.

Tafel 77 Johannes der Täufer (Marmor; Bargello, Florenz). Eine jugendliche Gestalt, so recht im Sinne Benedettos mild und weich gebildet. Hatte er doch mehr als all die andern von der plastischen Rundbildung Verrocchios gelernt. Aber seine Auffassung ging nicht ins Große, war nicht gegründet auf Theorie oder Formel. Der Künstler wollte etwas Angenehmes, mehr Dekoratives, aber nichts Gewaltiges, Monumentales bilden. Diese zarte Gestalt kann, sie will nicht mit dem David Donatellos (Abb. 38) oder dem Verrocchios (Abb. 84) konkurrieren. Man beobachtet keinen Fortschritt in realistischer Durcharbeitung der Natur; nur das eine erscheint neu: die dekorative Anordnung, die delikate Gruppierung dieser kleinen Marmorfigur mit zwei spielenden Kinderpaaren, die sie dereinst über einer von dem Künstler selbst gearbeiteten Tür im Rathaus zu Florenz zeigte (jetzt sind Gipsabgüsse dort). Der liebenswürdige Ausdruck, die weiche Anmut in dem Gesicht, in der Gestalt des Knaben die feine Oberflächenbildung, all das bedeutet eine Fortentwicklung der Marmorplastik in Erweiterung der Ausdruckssphäre, wie in der Verfeinerung der Technik.

Tafel 78 Sitzende Madonna (Terracotta, bemalt; Berlin). Wir haben hier eine der großartigsten Leistungen der farbigen Plastik bei vorzüglich erhaltener Bemalung vor uns. Die Figur mag dereinst (wie eine Madonna seiner Hand im Dom zu Prato) in einer Nische hinter einem Altar gestanden haben. Von porträtartiger Bildung, hat sie doch würdevoll auf die Menschen herabgeschaut. Der Gesamtcharakter ist fast zeremoniell. Aus der Gestalt des kräftigen Christuskindes, das die Beinchen ausstreckt und fast befangen uns anschauend die Hand zum Segnen erhebt, spricht frische Natürlichkeit. Wir bewundern die Hoheit der Auffassung und die Lebendigkeit, die prachtvolle Fülle der Formen. Bedeutsam ist, daß schon vollkommene Rundplastik sich mit monumentaler Gestaltung vereint findet. Sollte hier nicht ein Grundstein liegen zu Michelangelos Brügger Madonna? (Tafel 123.) Das Interessanteste ist die Bemalung. Sie besteht aus dem

üblichen Farbendreiklang: rotes Gewand, blauer Mantel mit grünem Umschlag. Das nackte Fleisch ist vorzüglich mit glänzender Farbe leicht rosa getönt.

Büste des Pietro Mellini (Marmor; Bargello, Florenz). Die besten *Tafel 79* Leistungen der Marmorplastik liegen auf dem Gebiete der Porträtkunst. Es zeigen sich da, sichtbarer als sonst, die Entwicklungsstadien, die sich auch in der Weiterbildung der Büstenform deutlich kennzeichnet. Donatello hatte kein eigentliches Schema gefunden. Sein Schüler Desiderio gibt auf seinen Bildnissen junger Frauen die Gestalten ziemlich starr emporragend mit gradem Abschluß unter der Büste. Die Magerkeit der Formen und Feinheit der Silhouette läßt fast Profilaufstellung vermuten. Antonio Rossellino, dem straffe Formgebung die Hauptsache war, bildet kräftige, aber nüchterne Formen. Mino da Fiesole sucht dagegen mehr die charakteristischen Linien des Gesichtes herauszuholen und vernachlässigt, stilisiert die Formen. Der Bronzeplastiker Verrocchio geht zu plastischer Vollbildung über. Benedetto da Majano folgt ihm, aber er gibt als Marmorbildner nicht nur vollste Plastik der Form, sondern sucht auch die Oberfläche in feinster Behandlung und realistischer Stoffbildung wiederzugeben. Man beobachte das schlaffe, faltenreiche Fleisch des häßlichen alten Mannes und dazu das äußerst feine prächtige Brokatgewand. Sehr bedeutsam für die Fortentwicklung ist der untere Abschnitt der Büste, der sich antiken Formen anschließt und nicht mehr die bisher formlose, eckige Art zeigt. In der Feinheit des Stilempfindens, der guten Technik und sicheren Formgebung steht Benedetto allen andern Marmorplastikern voran.

Was bedeutet also diese Marmorskulptur in der historischen Entwickelung des Florentiner Quattrocento?

Ein strenges Urteil, das allein auf die Entwicklung der Formgebung eingeht, wird die Fortschritte derselben nicht allzu hoch schätzen. Denn die weitere Entfaltung der Rundform, die sich von Desiderio zu Antonio Rossellino und Benedetto da Majano vollzieht, ist den Bronzeplastikern, vor allem dem Verrocchio, zu danken, ganz abgesehen davon, daß Donatello in später Zeit schon selbst zur weichen Rundmodellierung fortgeschritten war. Für die Fortentwicklung der Kunst in die Hochrenaissance hinein jedoch hat sie wenigstens ein großes Verdienst. Sie hat

die von Donatello rein im Interesse der Plastik geschaffene Zusammenordnung der Skulptur mit Architektur und Ornament, wenn auch allzu dekorativ, weitergeführt und zum Schluß sogar Ausdruck und Formgebung erweitert und voller gebildet.

ANDREA SANSOVINO (1460—1529).

Tafel 80 Grabmal des Ascanio Sforza (Marmor; S. Maria del popolo, Rom). Hier treten die Figuren wieder lebendiger aus der architektonischen Umrahmung, aus einem dabei ganz vorzüglichen Aufbau heraus. In der Mitte ein erhöhter Rundbogen mit Flachnische, rechts und links von Säulen eingefaßte Muschelnischen. Das reiche Detail, Flächen und Säulen verzierend, erinnert an das Quattrocento. Jene zugefügten Seitenteile, die Proportionen in die Breite, lassen das Werden der Hochrenaissance, die Zusammenfügung aller Teile zu großen Gesamtwirkungen erkennen. 1505/06 gearbeitet, zeigt es zugleich eine weichere Gestaltung und schwächliche Auffassung, die übrigens typisch für Andrea Sansovino ist. Ungeschickt eng eingezwängt liegt der Tote auf dem zu kleinen Sarg. Die Figuren oben sind interessant wegen des Sitzmotives, das damals schon Eigentum der Kunst geworden war. Oder sollte Michelangelos Entwurf zum Papstgrab von 1505 hier gewirkt haben? Von besonderer Anmut sind die beiden stark von der Antike beeinflußten Allegorien in den Nischen. Die Hochrenaissance hat begonnen. Der starke Naturalismus ist zurückgedrängt, man will wieder Idealisierung der Formen zur Schönheit. Das entsprach der Natur Sansovinos vollkommen, aber er besaß nicht Energie, nicht lebensvolle Frische, nicht Erfindungsgabe, sondern nur eine gewisse Weichheit und Empfindsamkeit, die ihn großen Aufgaben nicht gewachsen zeigt. Er faßte die Plastik von der Seite technisch gewandter Bildung. Aber all die im Marmor schlummernden Schönheiten zu erwecken und künstlerisch zu verwerten, die Marmorplastik zum Höchsten, zum Herrlichsten zu erheben, was je die Kunst geschaffen, das war die Tat Michelangelos.

Bernardo Rossellino
Grabmal Bruni

Marmor, Hauptfigur etwas über Lebensgröße
S. Croce, Florenz

Desiderio
Grabmal Marzuppini † 1455

Marmor, Hauptfigur etwas über Lebensgröße
S. Croce, Florenz

Desiderio da Settignano
Marietta Strozzi

Marmor, 0,53 m h.
Berlin

Desiderio da Settignano
Madonna

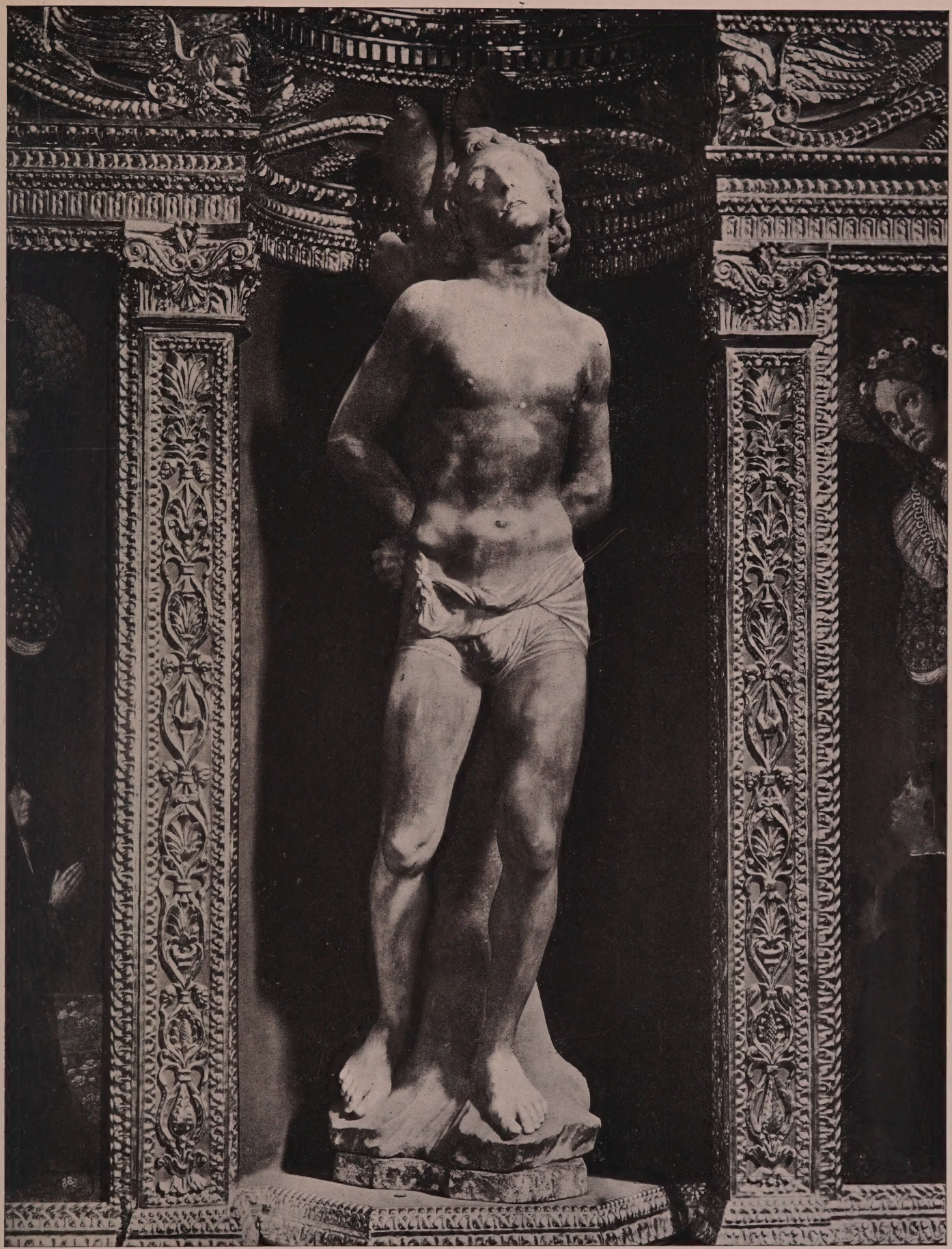
Marmor
Turin

Antonio Rossellino
Madonna mit Kind

Marmor, 0,75 : 0,48 m
Berlin

Antonio Rossellino
Grabmal des Kardinals von Portugal

Marmor, zum Teil farbig, 5,35 m h.
S. Miniato bei Florenz

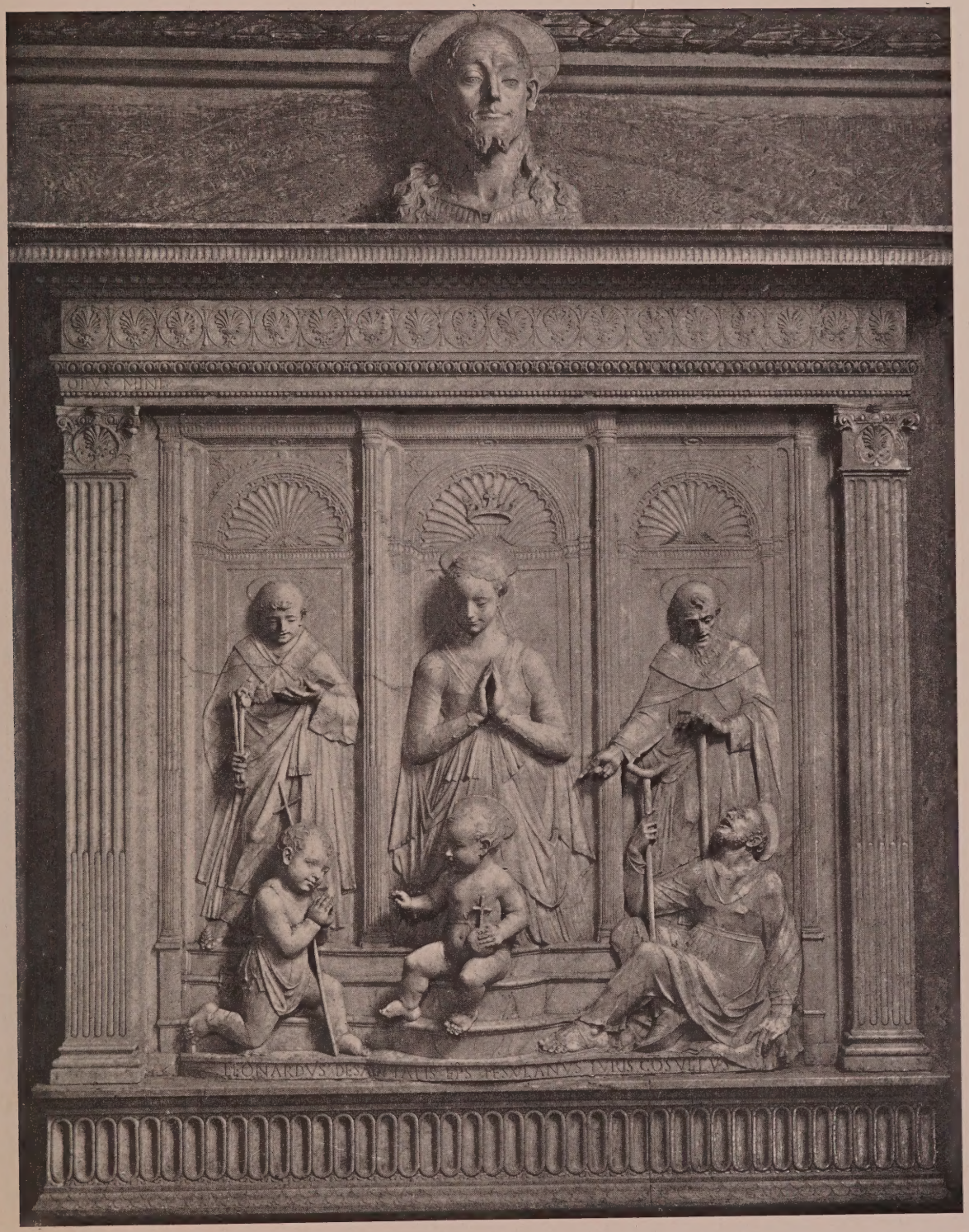


Antonio Rossellino
Der heilige Sebastian

Marmor
S. Pieve, Empoli

Antonio Rossellino
Der Arzt Giovanni da S. Miniato

Marmor
Kensington-Museum, London

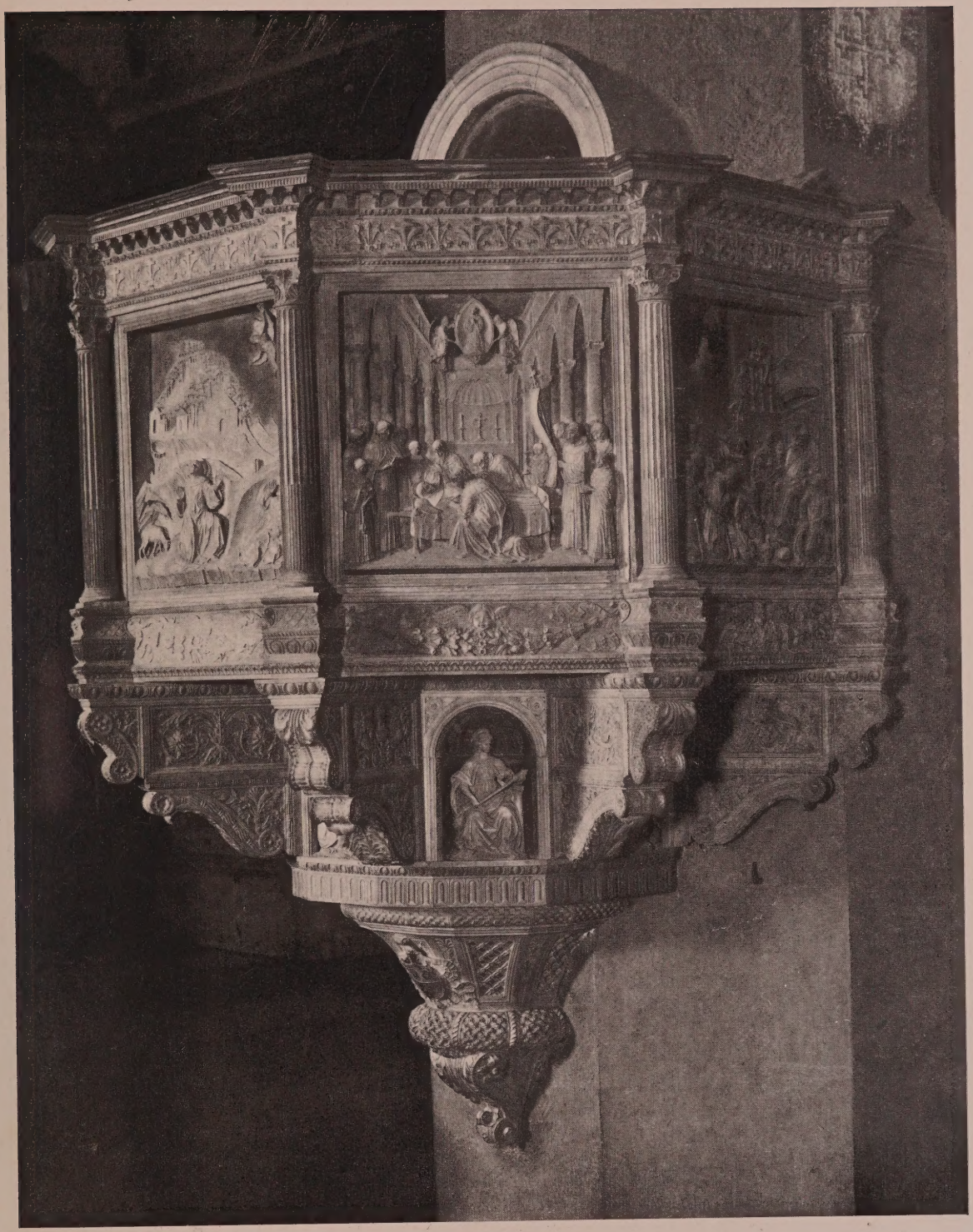


Mino da Fiesole
Altar

Marmor
Dom, Fiesole

Mino da Fiesole
Giovanni de' Medici

Marmor, 0,54 m h.
Bargello, Florenz



Benedetto da Majano
Kanzel

Marmor
S. Croce, Florenz

Benedetto da Majano
Johannes der Täufer

Marmor
Bargello, Florenz

Benedetto da Majano
Madonna

Terracotta, bemalt. 1,27 m h.
Berlin

Benedetto da Majano
Pietro Mellini

Marmor
Bargello, Florenz

Andrea Sansovino
Grabmal des Ascanio Sforza

Marmor
S. Maria del popolo, Rom

VI. DIE »PROBLEMATIKER« DER BRONZEPLASTIK.

HERRLICH ist es, einmal zu sehen, daß einer der Künstlerheroen und sein Schaffen begeisterte Nachfolge gefunden hat. Die breite Masse begreift nie die Größe, und auch die begabtesten der Schüler vermögen selten die Gedankenfülle genialer Geister zu fassen. Donatello beherrschte in so vollkommener Weise alle Mittel der Technik, erschaute so klar das hohe Ziel der Plastik, daß ihm ganz zu folgen schier unmöglich war. Zunächst war durch die Technik eine wichtige Scheidung zwischen Marmorbildnern und Bronzeplastikern eingetreten. Jene hatten unter Führung des Architekten Bernardo Rossellino sich einer mehr dekorativen Auffassung zugeneigt und rein plastische Aufgaben kaum gelöst, diese strebten eigenen Zielen zu. Bei der Bronze hatten die Künstler an dem Tonmodell größere Beweglichkeit und sie wurden durch den notwendigen Verzicht auf Bemalung gezwungen, mit rein plastischen Mitteln zu arbeiten. Allein der Bronze ist es zu danken, daß um 1460 die künstlerische Betrachtungsweise wieder ernster, strenger wurde, daß zur Aufgabe der Plastik ihr eigenstes Problem, das Problem der Form gestellt und mit äußerstem Eifer und fast gelehrter Zielbewußtheit die Lösung erstrebt wurde. Zu der absoluten Korrektheit der Naturnachbildung kam jetzt die konsequente Weiterbildung eines künstlerischen Gedankens. In diesen Künstlern, die uns von Donatello empor zu Michelangelo führen, erschauen wir wieder den Kern, die Triebkräfte des prachtvollen, stark aufwachsenden Organismus »Renaissance«. Ihre Konsequenz des Wollens übertraf alle anderen Bestrebungen und hat den Sieg der plastischen Auffassung in Italien auch für die Malerei gezeitigt.

Nur eine kleine Gruppe von Künstlern war es, drei Meister: Bertoldo di Giovanni, noch Schüler Donatellos, Andrea del Verrocchio und Antonio del Pollaiuolo. Aber sie haben, jeder das Problem von einer Seite anpackend, der Kunstentwicklung so sehr Richtung und Ziel

gegeben, daß die mächtige Erhebung der Hochrenaissance ohne einen derselben undenkbar erscheint. Das Handwerk spricht auch bei ihnen etwas mit — am wenigsten bei Pollaiuolo. Diese drei zielbewußten, bedeutenden Meister zählen nicht zu den Allergrößten, bei denen Mensch und Künstler gewaltigster Art zu einem zusammenschmelzen. Aber sie stehen dicht hinter ihnen und haben hie und da Meisterwerke ersten Ranges geschaffen. Jeder der drei wird uns lehren, was »das Problem der Form« ist. Ein großer Vorzug der Bronzeplastik war, daß sie als Kleinplastik zur Dekoration in Patrizierhäusern in Anspruch genommen wurde und dort andere, zumeist antike Motive zu behandeln hat. Da waren es besonders nackte Figuren, die in Betracht kamen. Das Studium des Körpers entwickelt sich so ganz außerordentlich. Die Bronzekleinplastik wird zu einerArt »Aktkunst«. Sie steht in der Sicherheit des Strebens und Bedeutung des Zieles allen andern Künsten voran; von ihr aus gehen die Bewegungen zur Hochrenaissance.

BERTOLDO DI GIOVANNI (gestorben 1491).

Tafel 81 Gladiator und Hieronymus (zwei Bronzestatuetten; Berlin). Als Schüler Donatellos und Lehrer Michelangelos hat gerade dieser Künstler das Recht, das bindende Zwischenglied der beiden größten Meister der florentinischen Kunst genannt zu werden. Neben der Natur, die allen als erste Grundlage galt, spielen bei ihm antike Einflüsse bestimmend mit. Als Leiter der Antikensammlung in den Gärten der Medici soll er mit Lorenzo il Magnifico zusammen die Figuren ersonnen haben, und dessen Studium der alten Literatur spielt bestimmend mit bei der Wahl der Motive. Bertoldo sucht nun durch alle möglichen Mittel die Gestalt und ihre Teile herauszubringen durch Drehung der Gelenke und oft übertriebene Anstraffung der Muskeln. So läßt er bei der ersten Statuette (a) den Brustkasten durch leichte Verschiebung möglichst kräftig hervortreten. Der Kopf wie die Arme sind nach links gewendet. Wir haben hier den »*Kontrapost*« vor uns, der mehr und mehr das künstlerische Hauptmotiv Bertoldos wird und bei kaum einer Figur fehlt. Donatello und vorher schon Giovanni Pisano hatten ihn gekannt. Bei beiden galt er als Ausdruck starker Er-

regung. Hier bei Bertoldo dient er zunächst der kräftigeren Herausbildung der Form und ist zur Lösung des »Problems der Form« besonders wichtig. Bei dem Hieronymus (b) haben die Formen an Masse zugenommen und ihre Schwere kommt auf jede Weise zum Ausdruck. Es gehört zu jeder Drehung und Wendung mehr Kraft und Anstrengung. Das Wichtigste ist jedoch bei beiden Figuren, daß der Kontrapost nicht als Ausdruck für die Kraft der starken Erregung, sondern für das Sentiment der Stimmung dient. Die ganze Mühseligkeit der Bewegungen soll wie ein inneres, nach außen reflektierendes Streiten die Schwermütigkeit der Stimmung wiedergeben. Die breit sich gebende Brust und die Beine sind scharf ins Profil gestellt, geben einen Widerspruch, während die Arme und der Kopf, in Bewegung und Ausdruck schwer, ebenfalls etwas Bedrücktes zeigen.

Bellerophon, den Pegasus bändigend (Bronzestatuette; Hofmuseum, Wien). »Expressit me Bertholdus conflavit Hadrianus« sagt die Inschrift am Sockel. Die antiken Rossebändiger von Montecavallo haben hier zweifellos das Vorbild gegeben. Ähnliche Gestalten finden sich an dem oberen Streifen der einen Kanzel Donatellos in S. Lorenzo zu Florenz. Bertoldo hat, wie wir wissen, daran mitgearbeitet und er mag diese oder jene ausgeführt haben. An unserer Gruppe ist nur das Motiv im großen und ganzen, besonders jedoch die Schwere des Pferdes den antiken Vorbildern entnommen. Aber sind diese höchst bewegt, von fast theatralischer Stellung, so ist an Bertoldos Gruppe nichts von Pose zu finden. Die Auffassung ist ernster und viel besser dem Motiv entsprechend durchgearbeitet. Die massigen Formen des aufspringenden Pegasus haben gewiß dem Künstler viel Mühe bereitet. Den dieses gewaltige Flügelroß bändigenden Bellerophon sucht der Künstler in möglichst lebendige kraftvolle Aktion zu bringen. Er hat das mächtig aufgerichtete Pferd mit der linken Hand an der Schnauze gepackt und zieht den Kopf mit der ganzen Kraft seines Armes, mit der lastenden Schwere seines Körpers herab. Denn dieser hängt an dem Arm; die Beine können ihn, so wie sie da stehen, nicht mehr stützen. Die körperliche Schwere, die Masse der Form ist als Wirkungsmittel gegeben. Nicht umsonst dreht der Künstler den breiten Brustkasten und weich modellierten Körper der Figur uns zu. Er soll sich in seiner Vollkommenheit zeigen. Die »kontrapostische« Bewegung *Tafel 82*

der Rechten, die eben zum Schlage ausholt, muß die momentane Wirkungskraft erhöhen. Wiederum etwas Neues, durchaus Modernes: die Erfassung des dramatischen Momentes. Wir sehen alles in aktiver Bewegung kurz vor der Lösung; ein Augenblick noch und die Tat ist vollbracht. Das ist von höchster Bedeutung für die weitere Entwicklung. Darin wiederum ist Bertoldo der Lehrer Michelangelos. Dieser hat derartige dramatische Motive freilich in anderer Größe und voll mächtiger Gewalt als Meister der Meister gebildet.

Tafel 83 Reiterschlacht (Bronzerelief; Bargello, Florenz). Mehr noch als andere Arbeiten zeigt dieses Relief, wie nahe die Beziehungen Bertoldos zur Antike waren. In Pisa (Camposanto) befindet sich ein altes Sarkophagrelief mit einer ganz ähnlichen Barbarenschlacht, die dem Künstler zum Vorbild gedient haben könnte. Die Viktorien, die gefesselten Sklaven, die Pferde, die Art der unnatürlichen Reihung der Kämpfer und Reiter übereinander, ebenso verschiedene Gestalten sind der Antike nachgebildet. Die zahlreichen Figuren geben eine Reihe neuer Motive. Die nackten Fußsoldaten sind äußerst lebendig. Die Bewegungen enthalten die verschiedensten Drehungen und Wendungen bis zu starkem Kontrapost, der zu lebendigster Aktion verwendet ist. Im übrigen sind die Körper fast pedantisch genau durchgearbeitet und geglättet. Echt quattrocentisch ist die Härte der Politur und die Eckigkeit in den Gelenken. Ferner ist die Komposition des Ganzen höchst ungeschickt: ein wildes Durcheinander von Figuren. Immerhin ist das Wagnis zu solcher figurenreichen Darstellung zu beachten.

Bertoldos Leistung war, nach allem, was wir gesehen, einerseits eine etwas nüchterne, realistische Durchbildung des Aktes, andererseits die Entwicklung des Kontrapostes, besonders für passive Stimmungen, für feinere Sentimente, wie für gesteigert dramatische Momente. Aber Bertoldo bleibt noch Quattrocentist, sorgsam und fein. Er muß erst im Kleinen für sich erringen, was Michelangelo, tiefer in die Seele der Kunst blickend, zu höheren Werten bewußt und groß gestaltet hat.

ANDREA DEL VERROCCHIO (1435—88).

Dieser zweite Meister der Gruppe wird immer nach Donatello als der erste Künstler der Plastik des Florentiner Quattrocento genannt. Beide Künstler treten denn auch öfters gegeneinander in die Schranken.

David (Bronze; Bargello, Florenz). Diese Figur, ein Frühwerk *Tafel 84* (1468), ist ein Gegenstück zu Donatellos Bronzedavid (s. Abb. 38). Aber was soll er, ein zierlich lächelndes, elegantes Figürchen, gegenüber der genialen Größe und wunderbar plastisch in sich geschlossenen Haltung jener Figur. Die Zeit forderte jetzt ein anderes. Die Künstlerheroen am Anbeginn des Jahrhunderts sind dahin; ein mehr bürgerlich biederes Handwerkergeschlecht folgte. Die großen Linien waren gezogen, es galt nun fein hineinarbeiten, die leeren Flächen füllen und das Detail durchbilden. Verrocchio folgte dem Zuge der Zeit. Der Antike ist er weit entrückt. Das Höchste war ihm, wie den Marmorbildnern der zweiten Hälfte des Quattrocento, die getreue Naturnachbildung bis ins kleinste Detail. Diese liebevolle Durchbildung hat ihren eigenen Reiz. Gegenüber der einfach-großen Monumentalität bei Donatello, der nur die beherrschenden großen Formen gibt, bedeutet diese zierliche Eleganz etwas ganz anderes. Das elastische Schweben des jugendlichen Körpers auf den zartest durchgebildeten Beinen, die leichte Wendung im Oberkörper, der Reichtum von Bewegungen in allen Gelenken, die Detailarbeit überall bis zum äußersten, endlich der neue Gesichtstypus mit dem reizvollen Lächeln um den Mund des jugendlichen Siegers, machen die eignen Werte dieser Figur aus. Selbst die etwas schraubenartige Drehung, die durch den Körper geht, scheint fast wie ein bewußtes Streben die Drehung der plastischen Gestalt im Raum deutlich zu machen. Allmählich jedoch drängen sich uns die Mängel des Werkes auf. Affektiert sind Haltung, Geste, Ausdruck. Übertrieben entwickelt, fast herausgeschraubt, sind die Schultergelenke. Die Sorgfalt der Detailbildung mag für die Fortentwicklung der Plastik von großer Bedeutung sein, aber sie zerlegt das Werk in einzelne Teile. Nicht als geschlossenes Ganzes in der Vorstellung des Künstlers, sondern als fleißig zusammengesetztes Stückwerk erscheint dieser David dem Auge, das länger ihn betrachtet.

Tafel 85 Putto mit Delphin (Bronze; Hof des Rathauses, Florenz). Es gibt Werke, bei denen die Frage der künstlerischen Qualität überhaupt nicht in Betracht kommt, weil der Reiz des Motives und die frische, lebendige Darstellung uns genügen, an Ernsteres nicht denken lassen. Madonnen Raffaels, viele Bilder der venezianischen Schule gehören dahin. In Florenz, bei dem ernst denkenden, arbeitsamen Volke dort, findet sich nur ab und zu solch leichtes Spiel. Dieser Bronzeputto, die Bekrönung eines Brunnens, gehört hierher. Die Verzierung der Brunnen mit großen Figuren war damals besonders beliebt. Donatellos David, seine Gruppe Judith und Holofernes sind derartige Stücke. Wie fröhlich und heiter uns zulachend springt der beflügelte Knabe mit dem Delphin in den Armen daher. Aus jedem Maule der drei Löwenköpfe wie dem des Delphin sprudelt das Wasser hervor. Vorzüglich ist die Arbeit des Ganzen im Aufbau, wo überall wertvolles, farbiges Gestein verwendet ist. Der kleine, rundliche Engelsknabe hat nichts mehr mit der zierlichen Bildung des Bronzedavid gemein. Er deutet auf die Weiterentwicklung Verrocchios, der allmählich sein »Problem der Form« in der massiven Rundbildung findet.

Tafel 86 Christus und der ungläubige Thomas (Bronze; Or San Michele, Florenz). In einem von Donatello entworfenen, für den heiligen Ludwig (Abb. 25) bestimmten Tabernakel, steht dies Hauptwerk Verrocchios (1482 das Tonmodell vollendet, 1483 die Bronze aufgestellt) aus seiner mittleren Zeit. Zunächst ist die außerordentlich detaillierte Durchbildung hervorzuheben. Vorzüglich nach der Natur gearbeitet ist die magere Gestalt Christi. Das beste ist die Hand, die das aus der Wunde quellende Blut auf das Haupt des ungläubigen Jüngers tropfen läßt. Der Kopf Christi ist ebenso fein durchgebildet; schön das Lockenhaar auf seinem Haupte. Beinah pedantisch genau sind die Mäntel gearbeitet: der Christi scharf faltig und wie naß sich auf den ziemlich mageren Körper legend, während bei Thomas die Faltenlagen voll und schwer, die Formen rund und weich gebildet sind. Lorenzo di Credi hat diese Gestalt vollendet. An sorgsamer realistisch getreuer Arbeit und vollplastischer Behandlung sind die Gestalten ersten Ranges. Aber mich will diese Gruppe doch nicht recht ergreifen. Auch hier fehlt dem späten Quattrocentisten der große Zusammenschluß, die monumentale Unterordnung des Einzelnen. Alles

erscheint mühselig zu einer Gruppe aus kleinlichem Detail zusammengesetzt. Die Gewandbehandlung voll Pracht und reich in der Wiedergabe des rein Materiellen drängt sich unangenehm als Hauptinteresse des Künstlers vor. Jede Gestalt ist allein für sich genommen. Den in die Nische gerückten Christus, bei dem ich Geistvolles im Ausdruck vergebens suche, trennt eine scharfe Silhouette vom Thomas, der sich schwer dem Heiland zuwendet. Man hat, die Schwierigkeiten einer Gruppenbildung in solch enger Nische erkennend, die Mängel der Gruppe weniger scharf genommen, ja sie sogar gelobt. Aber man kann doch unmöglich eine Gruppe als gut bezeichnen, wo die zwei Figuren durch keinerlei künstlerische Mittel, weder durch verknüpfende oder umschließende Linien und Bewegungen, noch durch Einheit der plastischen Masse oder der Behandlung zusammengehalten werden.

Grablegung Christi (Tonrelief, Berlin). Überall jedoch sehen wir *Tafel 87* die Eigenart Verrocchios und seine besondere Auffassung des Problems hervordringen. Er faßt es im Sinne einer möglichst plastisch-vollrunden Bildung der Masse. Der Brunnenputto dick und rundlich, an der Thomasgruppe besonders die Figur des Thomas vollplastisch und raumfüllend. Immer dreidimensionale Form — wobei er, wie kaum ein anderer Florentiner, die Einheit der Ansicht vergißt. Selbst dieses Tonmodell zu einem Relief zeigt dasselbe kräftige, massive Herausarbeiten der Formen. Die Gewänder mit ihren dicken Faltenwulsten springen hervor. Sehr ausdrucksvoll ist der zusammensinkende Leichnam Christi. Die Komposition mit dem aufsteigenden Dreieck in der Mitte wie den beiden Eckfiguren weist auf Einflüsse Lionardos. Das Relief gehört darum in spätere Zeit und wegen der verwandten Faltenlagen in die Nähe der Thomasgruppe.

Bartolommeo Colleoni, Reiterstatue (Bronze; vor S. Giovanni e *Tafel 88 u. 89* Paolo, Venedig). Das imposanteste Reiterdenkmal der Moderne — das soll jedoch nicht sagen, das vollkommenste. Auf hohem Marmorsockel ein mächtiges Streitroß; darauf äußerst energisch in der Pose der Condottiere. Die Wirkung einzig, die Effekte von höchster Qualität. Das prächtige Roß von übergewaltigen Massen ist ganz in Verrocchios Auffassung und vollen Gestaltung der Formen gehalten. Aber woher kam auf

einmal diese Wucht der Bewegung, wie sie aus der Haltung des erregten Feldherrn spricht? Wie vermochte er diese beiden Gestalten zusammenzuschweißen, daß das Pferd wie durch den Reiter in Bewegung und Leben gesetzt, daß sie wie Urformen von Kraft und Stoff erscheinen? Die Aktivität der Bewegungen, dieses weite Zurückwerfen der Rechten, das überaus scharfe Profil und der wutentbrannte Blick haben äußerste Wirkungskraft, zumal da die Formen von einziger Massigkeit und Schwere sind. Die gewaltige Wucht der Bewegung reißt uns mit sich und wir vergessen nie diese robuste, fast brutale Gestalt und sein Roß, emporragend auf hohem Sockel. Aus Verrocchio kamen die Energien zu solcher Monumentalität kaum. Kein anderer als Lionardo da Vinci, der mit der Ausarbeitung eines Denkmals des Gian Francesco Sforza beschäftigt war, wird ihm die Anregung gegeben haben. Aber er hat seinen größeren Schüler doch vorzüglich verstanden. Was er bisher wenig gekannt hatte, die belebende Kraft der Linie, der Bewegung, ihr sprechender Ausdruck inneren Lebens, das gibt er hier. Es erscheint wie eine plötzliche Offenbarung, und zwar wie eine Monumentalleistung des frühen Cinquecento.

Ein Vergleich mit Donatellos Gattamelata (Tafel 44) soll uns die Verschiedenartigkeit der Auffassungen klar machen. In der Lebendigkeit und effektvollen Wirkung und in der mehr massigen, rundplastischen Bildung der Formen steht gewiß der Colleoni voran. Aber in der Größe und Vornehmheit der Auffassung, dem Adel der Haltung, dem feinen Zusammenhalten der Formen, in der edlen Zurückhaltung der realistischen Erkenntnisse und der niemals wieder erreichten feinen Linienführung wird der Gattamelata immer als die höhere und auch bedeutendere Schöpfung gelten. Jene Posen sind nicht weit ab von theatralischer Mache. — Als Verrocchio 1488 starb, war das Standbild noch nicht fertig gegossen. Der Venezianer Leopardi übernahm die Fertigstellung und hat besonders den prachtvollen Sockel ausgeführt, der in seiner Schlankheit wiederum die Wirksamkeit der Erscheinung steigert.

Tafel 90 Enthauptung Johannis des Täufers (Relief vom Silberaltar; Dom-Museum, Florenz). Wenn wir hier die Schwere der Körperbildung vereint sehen mit der Wucht der Bewegungen und Stärke des Ausdrucks in den fast brutalen Gestalten des Henkers und der Soldaten, so lernen wir

begreifen, daß Verrocchio auch einen Colleoni schaffen konnte. Wir wissen dabei, daß das Relief gerade in den Jahren der Mitarbeit Lionardos geschaffen ist und auch eine Einwirkung von dessen temperamentvoller Natur auf den ehrsamen Meister höchst wahrscheinlich ist. Im übrigen sei auf die Eigenarten Verrocchios noch hingewiesen: die Figuren sind körperlich rund und voll gebildet und Fleisch wie Gewand sehr detailliert. Dabei gewinnt der Künstler keine rechte Raumwirkung. Die Figuren stehen immer in vorderster Linie, jede für sich eine plastische Figur abgebend. Der Wand ist dazu nicht mehr nur ein flacher, linearer Abschluß gegeben. Der Künstler strebt doch nach Raumwirkung, aber sie mißlingt schon wegen der verschiedenen Perspektive, in der er die Figuren und den Hintergrund sieht.

ANTONIO DEL POLLAIUOLO (1429—1498).

Ein Künstler von stärkster Energie und hoher Zielbewußtheit. Er ist vollkommen losgelöst von der Antike und lebt nur von den Schätzen eigener Beobachtung, intimsten Studiums der Natur. Mit gelehrter Sorgfalt und genialem Blick erforscht er die Funktionen der Muskeln des Körpers. Das Problem der Form sieht er vorzüglich in dem Problem der Bewegung. Er erkannte, daß die schwere Masse nur durch Linien und Bewegungen zu klaren Formen und lebendiger Aktion gezwungen werden kann. Nur wenig ist von ihm erhalten, und unter dem wenigen befinden sich einige kleine Statuetten. Immerhin offenbaren grade sie glänzend die Eigenart seiner Auffassung und die Sonderheit seiner Kunst.

David (Bronzestatuette; Museum, Neapel). Schon in dieser frühen Arbeit — als David eigentümlicherweise bärtig — lebt der neue, der eigene Wille des Meisters. Man vergleiche ihn mit all den Davidgestalten des Quattrocento. Auch dem Verrocchios gegenüber zeigt sich Pollaiuolo fast als Gelehrter, in der Sorgfalt des Studiums der Anatomie des Körpers, der Muskeln, der Sehnen, wobei er die Anspannung der Muskeln gerne übertreibt. Der Körper ist von kräftiger Form, hat auf den Gerippen festes, muskulöses Fleisch. In diesem David scheint noch die starke Erregung der Tat zu leben. Verschiedenfache Bewegungen geben Anlaß *Tafel 91*

zur Herausarbeitung der Muskeln. Die Willensenergien scheinen noch nicht gelöst. Die Statuette ist eben erst gegossen, noch nicht ziseliert, wie auch die Statuette des David von Donatello (Tafel 28b). Der Reiz des Unvollendeten, des Skizzenhaften liegt hier wie überall in der größeren Frische und Lebendigkeit. Der künstlerische Gedanke ist noch in der Klarheit des ersten momentanen Erfassens. Grade das pflegt die feine Detaillierung, die nun noch zu folgen hat, zu zerstören.

Tafel 92 Herkules (Bronzestatuette; Berlin). Eine dem Motiv der gespreizten Beine verwandte Stellung gibt hier Pollaiuolo, jedoch sorgfältig vollendet und ziseliert. Während der Reichtum der Bewegungen größer geworden ist, scheint die Bildung der Formen mehr verallgemeinert, stilisiert. Das spricht für spätere Zeit. Neben sicherer Haltung und dem festeren Stehen weiß der Künstler die Bewegungslinien dieses Herkules in fast pikanter Komposition zu gestalten. Von dem in die Hüfte gestemmten linken Unterarm geht eine Diagonale zum rechten Oberschenkel, ebenso von der rechten Schulter hinab zu dem Fuß. Der rechte Arm mit der Keule soll das starke Hervortreten des rechten Fußes und die allzu große Lücke zwischen den Beinen mildern. Mir will scheinen, daß Pollaiuolo sich Donatellos Bronzedavid zum Vorbild genommen hat. Aber alle Ruhe, alle Abklärung ist dahin. Das überströmende Gefühl der Kraft drängt hervor. Das Bewußtsein des Ich wird in der Gefolgschaft der Großen oft allzu lebendig. Der energische Zug der Linien, die starke Akzentuierung der Teile und die Lebendigkeit des Geistes deuten auf eine neue Zeit. — Zur rechten Erkenntnis der Eigenart und Bedeutsamkeit Pollaiuolos müssen seine Gemälde noch herangezogen werden.

Tafel 93 Grabmal Sixtus IV. (Bronze; St. Peter, Rom), 1484—93 gearbeitet. In dem letzten Jahrzehnt seines Lebens erhielt Pollaiuolo zwei glänzende Aufgaben: zwei Papstgräber. Die Größe der Arbeit erhöhte die Auffassung dieses besten florentinischen Bronzemeisters gewaltig. Viele Motive, die er bringt, sind neu, und seine Phantasie geht in die Breite. Der Papst Sixtus, der erste aus der Familie der Rovere, liegt weich gebettet auf der Totenbahre. Nur der Kopf hebt sich von den hohen Kissen in seinem charaktervollen Profil heraus. Die Durchbildung, die Ziselierung und Patinierung sind vollkommen. Die Gliederung des Grabmales ist absolut

neu. Sie blieb ohne Fortsetzung. Fast noch bedeutsamer für die Entwicklung sind jedoch die allegorischen Gestalten, die rings um den Papst verteilt sind. Die Allegorie wurde wegen der Freiheit der Auffassung, die sie dem Künstler gibt, damals wieder beliebt. Nur ihre Bedeutung für die Kunst soll hervorgehoben werden. Dem Pollaiuolo gab sie Anregung zur Entwicklung der plastischen Motive.

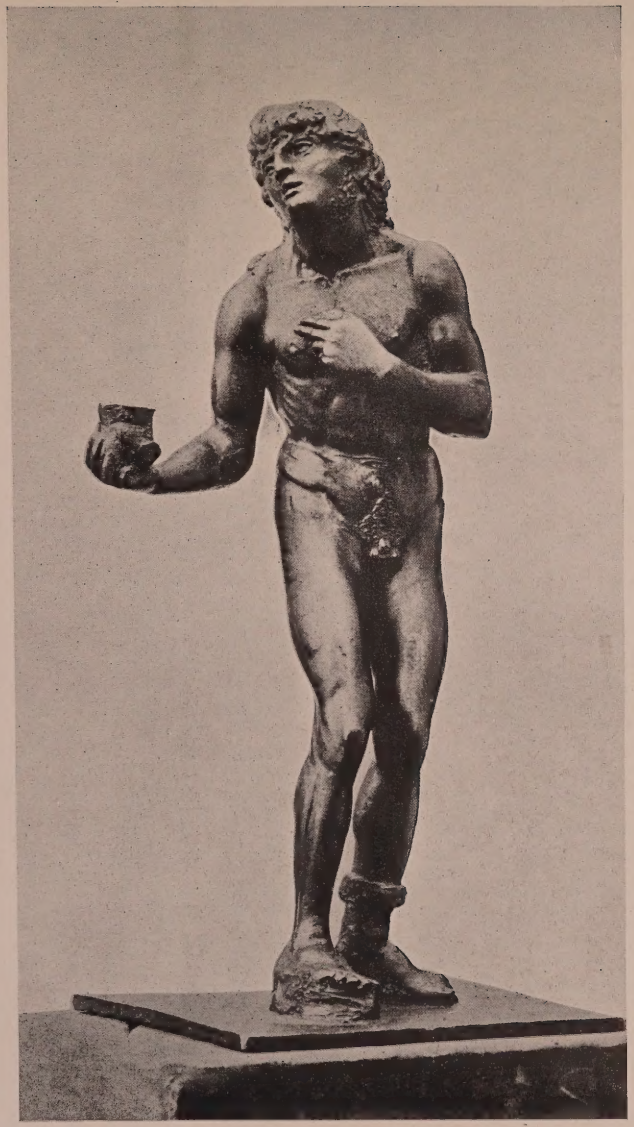
Dasselbe von oben gesehen (Bronze; St. Peter, Rom) zeigt, wie *Tafel 94*
sehr Pollaiuolo als der erste hier an den Allegorien die Motive des Sitzens und Liegens energisch und zwar in künstlerischem Sinne angepackt hat. Neben dem Papst sind die Kardinaltugenden gegeben. Der Akt tritt überall klar hervor, das Gewand ist wie spielend übergelegt. Immer wieder sucht der Künstler das Motiv zu variieren. Die andern Figuren, die Wissenschaften darstellend, sind noch reicher in der immer neuen Darstellung der an sich so sehr gleichen Gestalten. Antike Figuren haben gewiß den Anstoß gegeben, aber ihr Charakter ist durchaus der florentinischer Renaissance am Ende des Quattrocento. Das Elegante, leicht Affektierte der Bewegungen und Gesten, die gestreckten Formen erinnern an Botticelli.

Grabmal Innocenz VIII. (St. Peter, Rom). Noch bedeutsamer für *Tafel 95*
die Entwicklung ist dies zweite Papstgrabmal Pollaiuolos (1492—97). Es setzt sich aus zwei Teilen zusammen: jetzt unter, aber dereinst über dem abgebildeten Stück, ist der Papst noch einmal als Toter auf dem Sarge liegend gegeben. Der wichtigste Teil zeigt die sitzende Figur des segnenden Papstes, umgeben von den Tugenden, die hier ganz anders kräftig und plastisch als auf dem vorigen Grab gebildet sind. Aber das sind nur die Phantasie anregenden Kleinigkeiten im Vergleich zu der prachtvoll schweren und massiven Gestalt des Papstes. In ihr liegt der Anbeginn einer ganz neuen künstlerischen Auffassung. Sie ist der Anbeginn der Hochrenaissance. Aber erst Michelangelo brachte in seinem Moses den glänzenden Sieg der Plastik, die geniale Erhöhung und künstlerische Vollendung. Schon in Pollaiuolo und diesem Grabmal sehen wir, wie die lebensvolle Rundplastik Architektur und Ornament zurückdrängt. Die Antike, die Reliefkunst, ist überwunden. Raumkunst will die moderne Kunst sein, raumfüllende Plastik. Wie dürftig erscheint die Ar-

chitektur, die von der schweren überschneidenden Gestalt des segnenden Papstes in die Tiefe gedrückt wird. Die Figur ist dabei stark realistisch gebildet, und die Erscheinung wird durch reiche Bewegungen zu kräftiger Aktion, zu starkem Ausdruck gebracht. Das ist das Ende des Quattrocento, dessem streng realistischen Geist die Kunst schließlich eine Wissenschaft wurde. Pollaiuolo hat hier in ganzer Verstandesklarheit einen großen Sieg errungen. »Das Problem der Form«, d. h. die plastische Rundung durch entsprechende Bewegungen zu beleben, hat er gelöst. Herber ist er als Verrocchio, aber auch strenger. Seine Werke offenbaren eine charaktervolle Bewußtheit; sie erscheinen, wenn wir nicht momentane Effekte suchen, einheitlicher, größer als die seines immer höher geschätzten Rivalen. Immerhin galt es noch, die Fassung zu veredeln, den Gehalt zu erhöhen. Ein Genius mußte noch kommen, um dem verstandesmäßig Erzwungenen Leben und edelstes Menschentum zu verleihen, es zur höchsten Kunst zu erheben. Der Genuis kam: Michelangelo.

BENVENUTO CELLINI (1500—1572).

Tafel 96 Venus mit Amor (Bronze; vom Sockel des Perseus, Loggia de'Lanzi, Florenz). Der Hochmeister, der die Bestrebungen der Bronzeplastiker vollenden sollte, hat nur in Marmor gearbeitet. Darum ging dieser Kunstzweig dahin, wendete sich sogar ab von der monumentalen Auffassung und verband sich mit der Goldschmiedekunst, wie Benvenuto Cellini zeigt, der mehr durch seine Selbstbiographie und seine Eitelkeit berühmt ist, denn durch seine Werke. Wir besprechen ihn, den Cinquecentisten, hier, weil er als letzter Ausläufer erscheint. Die überreiche Dekoration des Marmorsockels kennzeichnet den Wechsel des Geschmacks, der bald wieder den Sieg der Dekoration und Architektur bringen sollte. Die Zierlichkeit der Detailbildung entstammt der Goldschmiedetechnik. Das Bronzefigürchen selbst hat gewisse Reize und interessante Motive. Aber die frühere Sorgfalt der Durchbildung und der feinen Zeichnung ist dahin. Alles ist verallgemeinert, wir sehnen uns zurück nach der Intimität der Behandlung, der Liebe der Durchführung im Quattrocento.



a

Bertoldo
Gladiator

Bronze, 0,28 m h.
Berlin

b

Bertoldo
Hieronymus

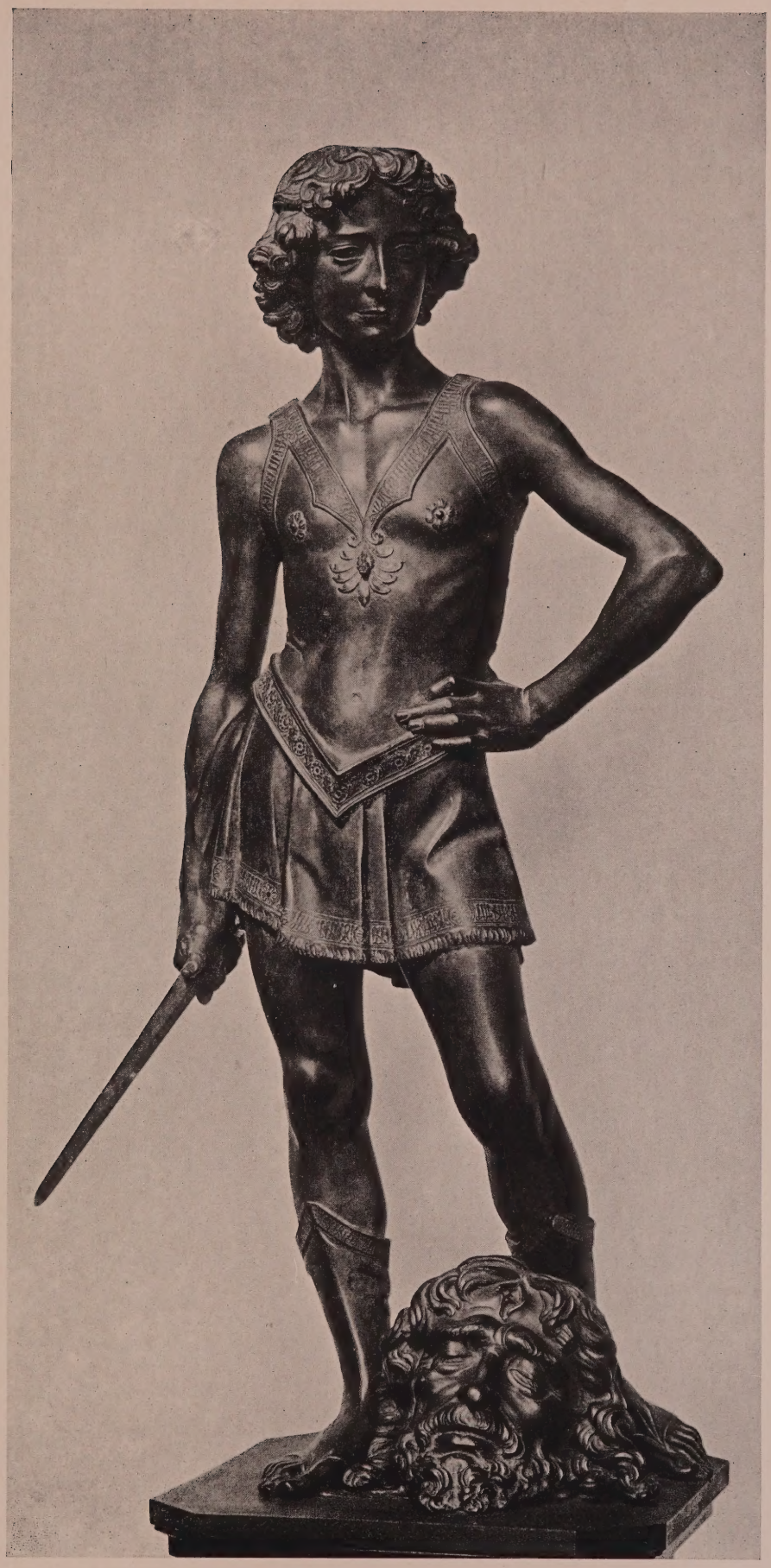
Bronze, 0,29 m h.
Berlin

Bertoldo
Bellerophon

Kleine Bronze
Wien

Bertoldo
Schlacht

Kleines Bronzerelief
Bargello, Florenz



Verrocchio
David

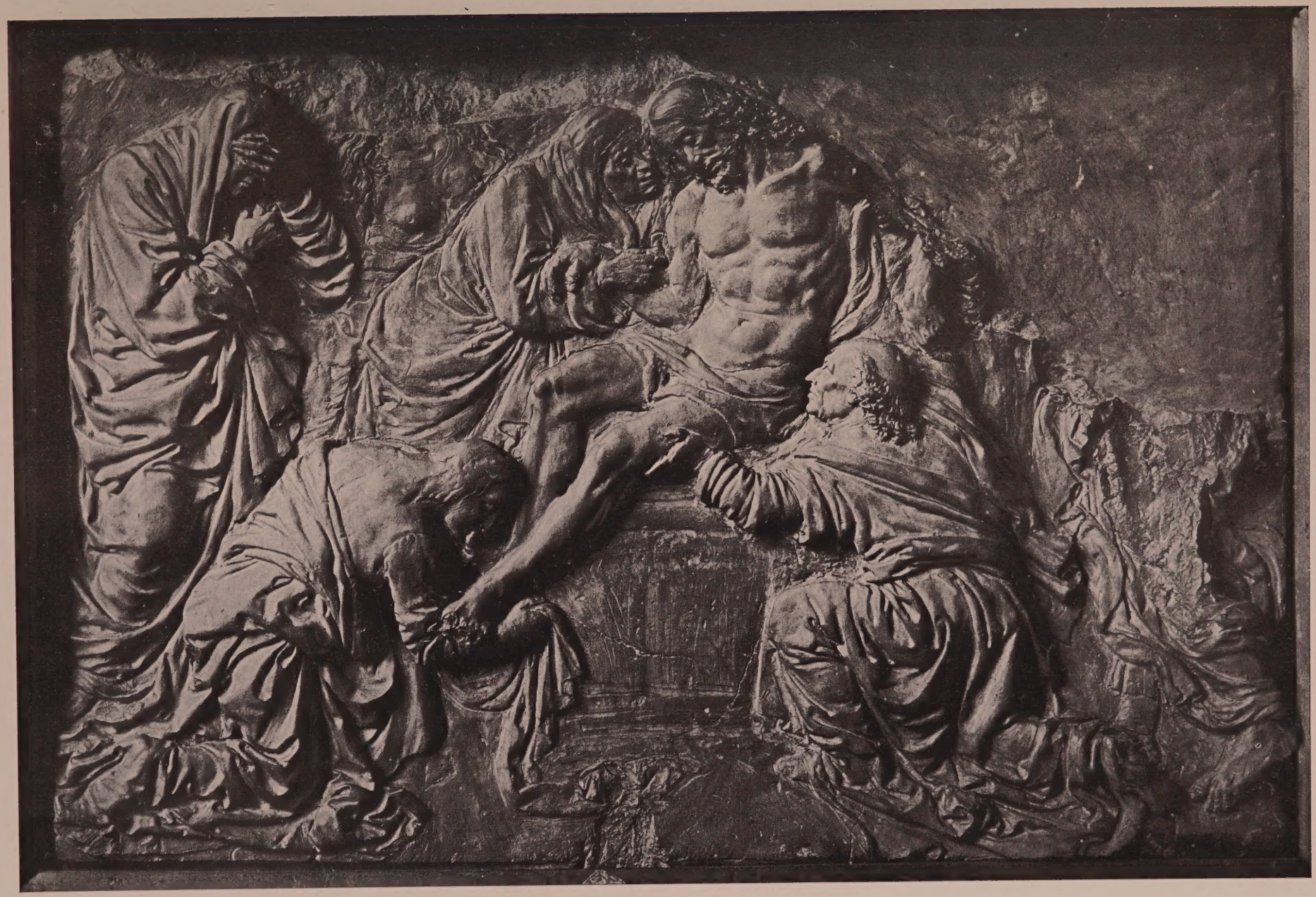
Bronze, 1,18 m h.
Bargello, Florenz

Verrocchio
Putto mit Delphin

Bronze, lebensgroß
Hof der Signoria, Florenz

Verrocchio
Christus und Thomas

Bronze, 2,50 m h.
Or San Michele, Florenz

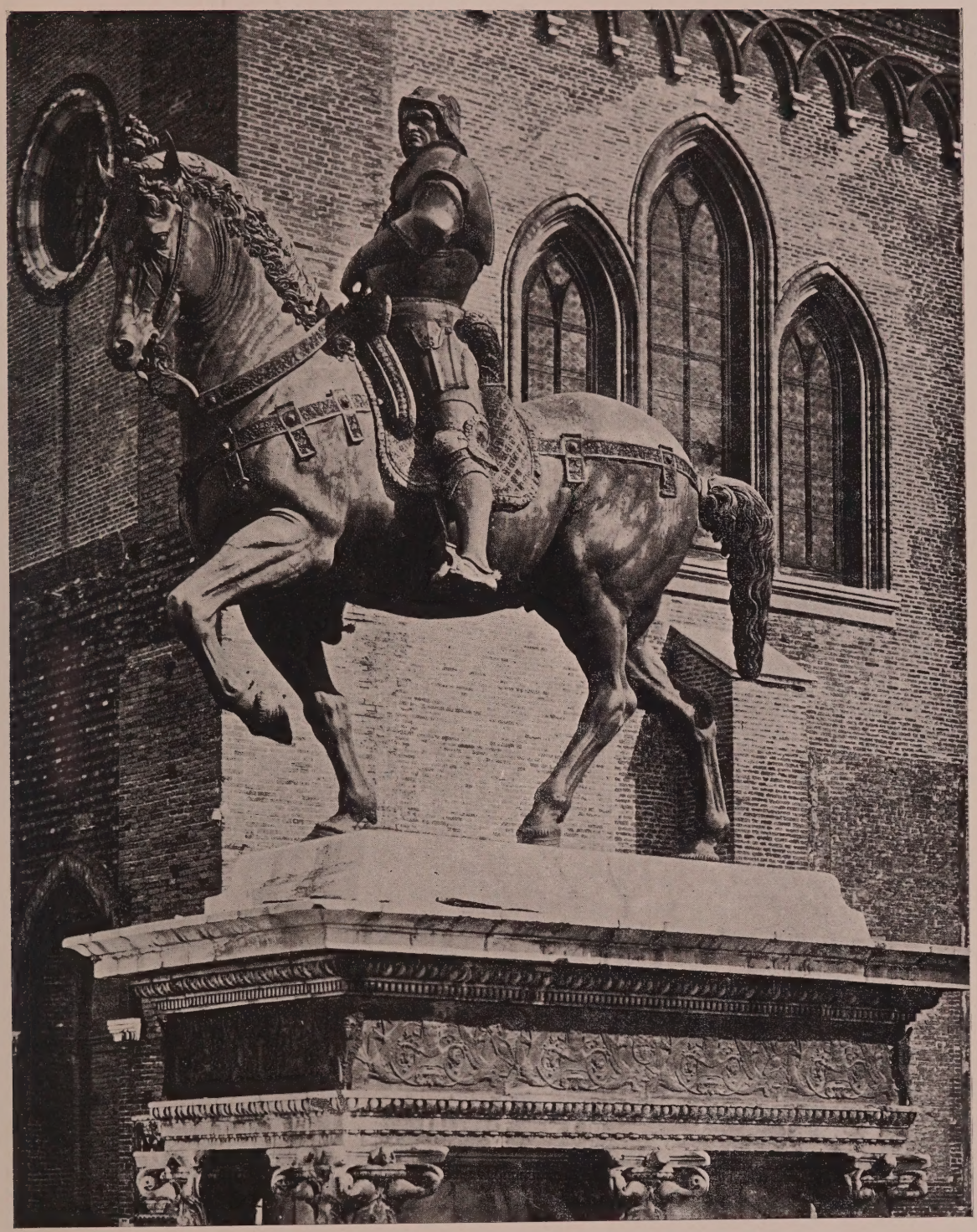


Verrocchio
Grablegung Christi

Ton, unbemalt, 0,29 : 0,43 m
Berlin

Verrocchio (Sockel von Leopardi)
Colleoni-Denkmal

Bronze (Sockel Marmor)
Venedig



Verrocchio
Bartolommeo Colleoni

Bronze, überlebensgroß
Venedig

Verrocchio
Enthauptung des Johannes

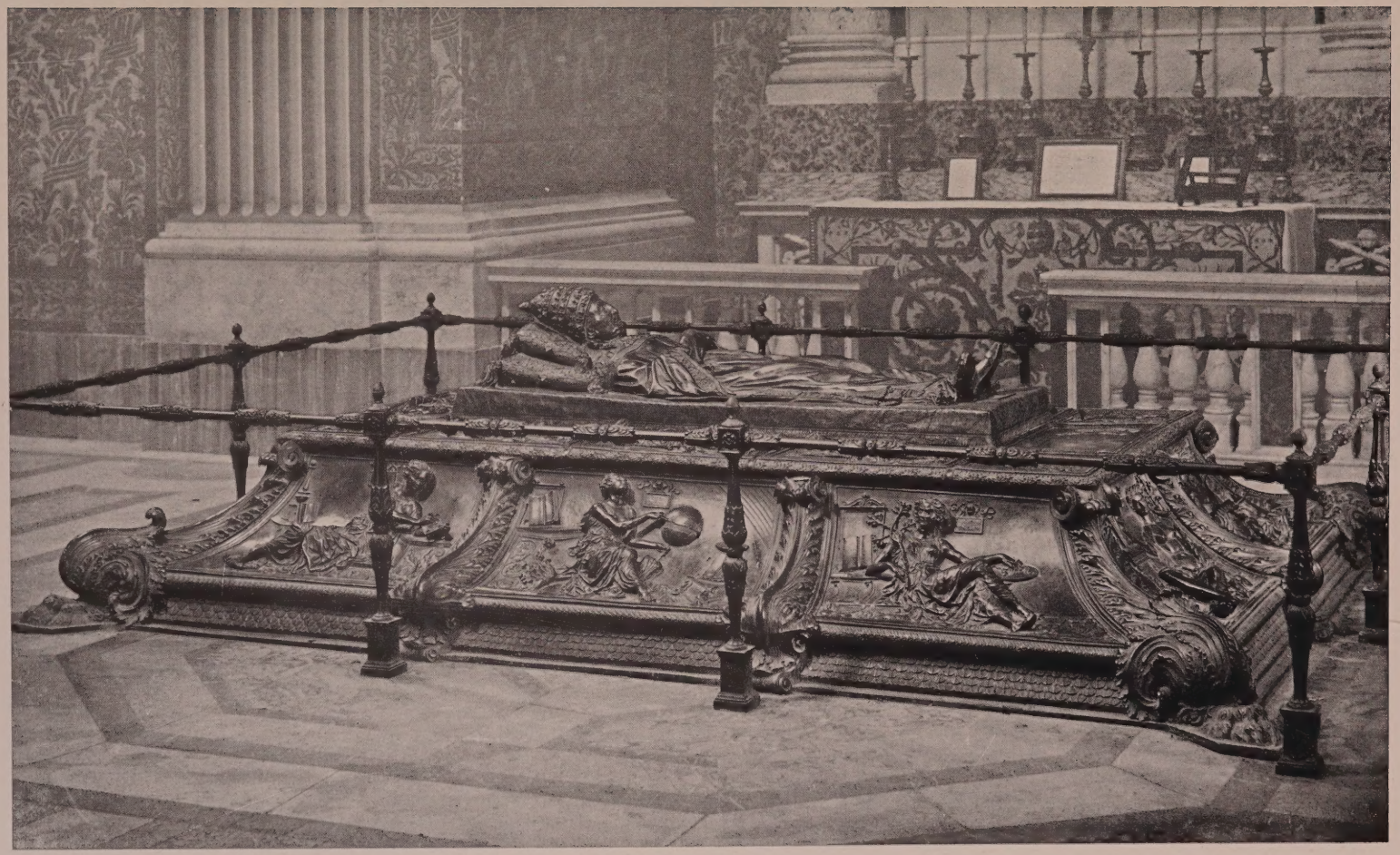
Kleines Silberrelief
Dom-Museum, Florenz

Antonio Pollaiuolo
David

Bronzestatuette
Neapel

Antonio Pollaiuolo
Herkules

Bronze, 0,40 m h.
Berlin



Antonio del Pollaiuolo
Grabmal Sixtus' IV.

Bronze
S. Peter, Rom

Antonio del Pollaiuolo
Grabmal Sixtus' IV.

Bronze
S. Peter, Rom

Antonio del Pollaiuolo
Grabmal Innocenz' VIII. (Teil)

Bronze
S. Peter, Rom

Benvenuto Cellini
Venus (?)

Bronze
Loggia de' Lanzi, Florenz

VII. DIE OBERITALIENER.

WENN wir nun nach dem Norden Italiens wandern, so werden wir von Anfang an unsere Anforderungen bedeutend herabsetzen müssen. Was den hohen Gehalt der Plastik in Florenz ausmachte werden wir nirgends finden: jene Klarheit der Vorstellung, den Ernst und die Stärke des Geistes, dem allein feste Formgebung genügend Kraft des Ausdrucks gewährte, ferner dementsprechend eine natürliche Fortentwicklung — ein mächtiger Organismus, eine unermüdlich emporstrebende Persönlichkeit schien die Renaissance dort zu sein. Es fehlte überall sowohl jene stolze Freiheit, als auch der eigentliche Sinn für Plastik. Zunächst hat sich der Bannkreis der florentinischen Plastik weit über den Apennin hin ausgedehnt und fast alle Stätten der Kunst bis hin zu Padua und Venedig stehen unter ihrem Einfluß.

Bologna.

NICCOLO DELL'ARCA (gestorben 1494), leuchterhaltender Engel (Marmor; S. Domenico, Bologna). Hier begegnen wir zugleich der Einwirkung der Kunst Sienas, deren großer Meister, Jacopo della Quercia, dort am Portal von S. Petronio sein bedeutendstes Werk geschaffen hat. Meister Niccolo, der die von Schülern Niccolo Pisanos, besonders von Guglielmo begonnene Arca des heiligen Dominicus vollendete, zeigt an seinen kleinen Figuren dort, wie sehr er sich Quercias Manier angeeignet hat. Die engen Beziehungen zu den noch der Gotik nahestehenden Vorbildern geben seinen Figuren etwas Weiches, Verschwommenes. Flau und unbestimmt ist die Formgebung, ohne scharf umgrenzende Linie. So hat das Gesicht einen ganz verallgemeinerten Typus ohne irgendwelche Individualisierung oder kräftige Durchbildung. Um so reicher ergeht sich der Künstler in den vollen Faltenlagen des schweren Wollmantels. Hier entwickelt er einen außerordentlichen Schönheitssinn. Die schlichte Klarheit des breiten Wurfes, der Reiz des Lichtes, *Tafel 97*

das hier auf dem zart modellierten Marmor die feinsten Schattierungen und Reflexe entwickelt, endlich das niedliche Köpfchen und die stille Stimmung, all das ist von eigner Auffassung. Der Ort, wo dieser Engel steht, bietet einen glänzenden Vergleich mit rein florentinischer Weise. Niccolo dell'Arca starb 1494; dieser Engel war vielleicht seine letzte Arbeit. Michelangelo war damals in Bologna und erhielt die Pendantfigur in Auftrag (Tafel 116). Trotzdem sich dieser noch junge Meister selbst von Niccolo beeinflussen ließ, zeigt er die Strenge und Kraft heimatlicher Plastik, die hier fast derb, aber groß gegenüber der weichlichen Anmut des Bolognesen erscheint. Wenn der eine uns momentan entzückt, hält der Eindruck des anderen länger an. Den ungewöhnlichen Schönheitssinn hat Bologna aus den südlichen Bergen, eben von Siena und von Umbrien. In der Malerei ist der Hauptvertreter gleicher Auffassung Francesco Francia gewesen.

Mailand.

Wenn auch allzu hohe und rein plastische Auffassung sich im Norden Italiens nicht findet, so kann man rege Tätigkeit manchen Orten nicht absprechen. Da ist vor allem die Lombardei zu nennen. Früher als sonstwo in Italien begann dort neues Leben und zwar gerade in der Plastik. Vom Lago di Como stammen die Comasken, die im elften Jahrhundert nach Rom und Florenz kamen und als marmorarii, als Marmorarbeiter, zunächst im Dienste der Architektur standen. Sie haben tüchtige Marmorreliefs gearbeitet zu einer Zeit, als an Anfänge einer Kunst in Toskana noch kein Gedanke war. Diese Comasken haben auch weiterhin als tüchtige Steinmetzen gegolten, aber ihre hauptsächlich architektonisch-dekorative Tätigkeit ließ eine monumentale Figurenplastik schwer aufkommen. Der Dom zu Mailand und die Certosa zu Pavia sind Orte, wo fast alle lombardischen Künstler tätig waren, vor allem die beiden Brüder Antonio und Cristoforo Mantegazza (gestorben 1493 und 1482).

Tafel 98 GIOVANNI ANTONIO OMODEO (1447—1522), Grabmal des Bartolommeo Colleoni (Marmor und Holz; S. Maria Maggiore, Bergamo). Das Hauptwerk dieses bedeutendsten Meisters der Gruppe ist eine glänzend ausgeschmückte Kapelle in Bergamo (1470—76). Wir sehen hier nur den oberen Teil vom Grabmal des Stifters der Kapelle,

Bartolommeo Colleoni. Der jetzige Aufbau ist höchst ungeschickt. Die überreiche Ausstattung mit Figuren, Reliefs und Dekoration ist durchaus in der Manier der Mailändischen Kunst. Die Gestalten sind alle von herbem Ausdruck, sehr schlank und eckig in den Bewegungen, dabei etwas geziert. Das und noch mehr der knitterige Faltenwurf, der uns sonst nicht in Italien begegnet, weist nach dem Norden. Die lombardische Kunst ist von deutscher Skulptur beeinflußt worden. Ist doch sogar die starre, hölzerne Reiterstatue des Condottiere, des Feldherrn Colleoni von einem Nürnberger Meister 1500 gearbeitet. Omodeos eigne Hand zeigen besonders die drei sitzenden und zwei stehenden Statuen an den Sockeln der Säulen. Die scharfe energische Zeichnung, die kräftig-plastische Bildung der Figuren lassen einen bedeutenden Künstler erkennen. Die Reliefs sind dagegen schwach und ohne die gerade für Omodeo typische Eckigkeit, die seinen eigenhändigen Stücken etwas Zeichnerisches gibt. Die beiden Frauen oben sind wegen des Faltenwurfes interessant, der durchaus deutschen Holzskulpturen entspricht. All diese Figuren sollten anders aufgestellt werden. Die Malerei des Hintergrundes ist ebenso wie der Reiter und der Aufbau später. Charakteristisch und echt ist auch der kleine Wappenhalter oben, dessen scharfe Bewegungslinien die Gestalt markieren.

CRISTOFORO SOLARI, Grabmal des Lodovico il Moro und der Beatrice d'Este (Marmor; Certosa, Pavia). Erst ein Florentiner und zwar einer der Größten, Lionardo da Vinci, mußte nach Mailand kommen und den Künstlern dort überhaupt Sinn für große monumentale Formgebung in der Plastik beibringen. So entfaltet der von Lionardo zu höchster Auffassung geschulte Bildhauer Christoforo Solari eine große Fülle und Schönheit. Diese beiden Gestalten sind der Rest des 1497 ausgeführten, dereinst sehr glänzenden Grabmalaufbaues. Aber sie führen einen gewaltigen Fortschritt der Plastik in Mailand vor. Die Formen sind voll und rund gebildet, die Gestalten liegen breit, weich gebettet auf dem Totenbett. Außerordentlich fein ist das scharfe, vornehme Profil des Lodovico, das vorzüglich zusammengepaßt ist mit dem vollen Gesicht. Beatrice hat weniger Ausdruck und das runde Gesicht erscheint etwas leblos. Die Gewandung der beiden Toten ist breit und weich gelegt. *Tafel 99*

Die gleichmäßig gegliederten Faltenwellen am Bahrtuch wirken wie ein Randornament. Das ist schon breite festliche Hochrenaissance. Mager und eckig, voll Unruhe waren die Gestalten des Quattrocento, die Figuren Omodeos. Vornehme Würde und ruhige Hoheit, ebenso wie das leichte Schillern des Lichtes über dem weichgebildeten Marmor verleihen diesen edlen Gestalten einen feinen Stimmungshauch.

Tafel 100 MAILÄNDISCH UM 1500, Frauenbüste (Marmor, bemalt; K. K. Hofmuseum, Wien). Fast wie von derselben Hand gebildet wirkt diese Büste (sonst dem Francesco Laurana, einem besonders in Sizilien tätigen Künstler zugeschrieben). Der Kopftypus erinnert in seiner ovalen Form an Lionardo da Vinci. Die Formen sind zwar rund, aber doch straff. Die Augen, die Nase, der Mund und das Kinn sind scharf gezeichnet. Dazu kommt eine außerordentlich feine Bemalung zur Erhöhung der Reize der schönen Frau. Die Farben sind nicht in grob realistischem Sinne, sondern aus feiner künstlerischer Absicht zugefügt. Man denke sich ein zart getöntes Carnat, das Rot des Mundes, die Brauen, das braune Haar, das weiße Hemd und das Violett des Kleides fein zusammengestimmt. Jedenfalls ist es ein Meisterstück eines geistvollen Künstlers aus dem Gefolge Lionardos.

Padua.

Tafel 101 RICCIO, Kandelaber (Bronze; il Santo, Padua). Der Ort, der die engsten Beziehungen zu Florenz hatte, in dem der erste bedeutende Künstler Oberitaliens, Andrea Mantegna seine Frühwerke im Anschluß an florentinische Klarheit der Vorstellung und der verstandesmäßigen Perspektive geschaffen hat, ist Padua. Über ein Jahrzehnt war Donatello dort tätig und hat eine große Schule der Bronzeplastik geschaffen. Die nächsten Schüler standen gänzlich unter seinem Bann. Sie haben unter seiner Leitung gearbeitet. Meister wie Giovanni da Pisa, Bellano übergehend, wenden wir uns zu dem bedeutendsten unter ihnen, Andrea Briosco genannt Riccio (1470—1532). Seine Tätigkeit reicht tief in das Cinquecento hinein. Manches von ihm ist schon von der Steifheit der antikisierenden Hochrenaissance. Er zeigt die in Oberitalien schon früh auftauchende Vorliebe für antike Sujets. Dieser Kandelaber ist gewiß das glänzendste Stück seiner Art und zugleich die Hauptleistung des Künstlers

(1507—16). Er zeigt deutlich, daß die Verbindung von Bronzekunst und Goldschmiedetechnik immer inniger geworden war. Donatello war nur Bronzeplastiker im größten Stil gewesen, Bertoldo, Pollaiuolo und Verrocchio standen in direkter Beziehung zur Goldschmiedekunst. Riccio beschränkte sich wie Cellini auf die Kleinkunst. Große Figuren hat er überhaupt nicht mehr gearbeitet. Der Aufbau ist außerordentlich prunkhaft. Reliefs und Eckfiguren verschiedenster Art wechseln miteinander, in reicher Phantasie glänzend geschmückt. Abgesehen von dem Hauptteil, der mit vier religiösen Darstellungen geschmückt ist — wir sehen hier die Anbetung der Könige — ist fast der ganze Kandelaber mit antiken Gestalten verziert. So sehen wir an den Ecken scharf hervortretend und die verschiedenen Absätze bezeichnend: Sphinxe, gefesselte Faune, Greifen, sitzende Putten, Kentauren, Tierköpfe. Ganz nach antikem Muster ist der hübsche unterste Streif mit den Tritonen und Nereiden. Die lebendige Silhouette entspricht durchaus der neuen Zeit, ebenso die Antikenimitationen an den Gewändern, die Eleganz, die steife Haltung der Figuren. Die Frische der Naturnachbildung ist verloren, der Ernst der Wiedergabe ist dahin. Leichter Hand, der Überfülle antiker Mythologie die verschiedensten Wesen entnehmend, arbeitet der Künstler, dessen zierliche Technik, außerordentlich delikate Arbeit, feine Ziselierung den Goldschmied eher als den Bronzeplastiker erkennen lassen.

Venedig.

BARTOLOMMEO BUON, Doge Foscari, Tugenden und Engel, Tordekoration (Marmor; Dogenpalast, Venedig). *Tafel 102* Bedeutend selbständiger als Padua ist Venedig gewesen. In diese mit dem Orient und dem Ausland eng verbundene Stadt, wo byzantinischer und gotischer Geist in Palästen und Kirchen vorherrschten, ist zwar erst spät die Renaissancekunst eingedrungen. Aber sie hat dort bald eignen Charakter gewonnen und sich ganz selbständig zu einem Gegenpol von Florenz entwickelt. Die ersten beachtenswerten Künstler sind Giovanni Buon (gestorben vor 1443) und sein Sohn Bartolommeo (gestorben um 1465). Diese »Porta della Carta«, 1438—44 gearbeitet, zeigt sich im Aufbau noch glänzend dekorativ in reicher Spätgotik. Aber in den strebepfeiler-

artigen Stützen an den Seiten und in deren baldachinbedeckten Nischen stehen Figuren, die (besonders die Temperantia links unten) in der vollen etwas weichen Herausarbeitung des Körpers, den klaren großen Faltenlagen von dem Geist der neuen Zeit belebt sind. Ihre feste Haltung will nicht mehr so recht in das zierliche Kleinwerk der Gotik passen. Die Schwenkung der venezianischen Plastik zur Renaissance werden wir dem Einfluß florentinischer Künstler — siehe das Urteil Salomons von Piero di Niccolo rechts vorn — zuschreiben müssen. Die dekorative Manier tritt zurück und überall drängt die kräftige figürliche Plastik hervor, selbst oben in der Bekrönung, wo entzückende, kräftige Putten sich in den gotischen Krabben herumtreiben. Dazu kommt noch die prachtvolle Gestalt des knienden Dogen Foscari: breit und weithin klar, fast malerisch sein Mantel, sein Gesicht charaktervoll, und neben ihm das Wahrzeichen von Venedig, der Markus-Löwe.

ANTONIO RIZZO (um 1439—99). Immerhin währt die Gotik noch sehr lange. Als vollkommener Renaissancekünstler tritt zuerst dieser Rizzo, vielleicht der bedeutendste Plastiker des venezianischen Quattrocento, auf. Er zeigt von Anfang an ein starkes Streben nach realistischer Durchbildung der Formen. Schon 1464 arbeitete er an zwei Statuen, die als die hervorragendsten Leistungen der venezianischen Plastik bezeichnet werden können: einem im Ausdruck und der Bewegung bedeutenden Adam und einer Eva.

Tafel 103 Eva (Marmor; Dogenpalast, Venedig) ist als weiblicher Akt an sich schon von hohem historischen Wert. Nicht im entferntesten eine Idealisierung etwa im Geist der Antike. Ganz nach der Natur, nach einem kräftigen, venezianischen Modell hat er die Figur gebildet, eigentümlich verwandt der Eva auf dem Genter Altar der van Eyck. Am meisten fällt uns die schwere, aber weiche Bildung des langen Rumpfes mit der sehr entwickelten Hüfte, dem schweren Leib auf, während Arme wie Beine schlank und eckig sind. Der Künstler ist demnach hier durchaus Naturalist, der die ungeschickten Proportionen der Glieder zum Leib nicht umwandelt und schönheitlich gestaltet. Dies Werk bedeutet den Höhepunkt venezianischen Realismus. 1465—67 arbeitete Rizzo in der Certosa zu Pavia. Von dort, von der lombardischen Kunst bringt er den übergroßen

Reichtum an Figuren bei der Dekoration von Architektur oder Grabmonumenten und die eckigen Bewegungen der Figuren mit nach Venedig.

Grabmal des Dogen Niccolo Tron (Marmor; S. Maria de'Frari, Venedig). Um 1473 gearbeitet, ist es der erste Aufbau ganz im Stil der Renaissance. Nirgends finden sich noch gotische Motive; die ruhigen Horizontalen und rein antiken Gesimsen geben dem Ganzen etwas Gestrenges, beinah Nüchternes in der gleichmäßigen Übereinanderstellung von vier Etagen. Am bedeutsamsten und sicher mit der ganzen Kraft seines Geistes konzipiert und fertiggestellt sind die drei Figuren unten: der Doge selbst eine etwas schwere, aber charakteristische Gestalt; noch interessanter die beiden Tugenden rechts und links von ihm. Wir denken dabei an Omodeos Statuen am Grabmal Bartolommeo Colleonis (Tafel 98). Aber sie sind von anderer Sorgfalt der Durchführung, von stärkerem Realismus und zugleich von jener Fülle der Formen und Weichheit der Bildung, die auch weiterhin die Werke venezianischer Plastik auszeichnet. Unter dem dünnen Gewand werden Körper sichtbar, wie sie in größerer Pracht und weicherer Rundung später in der Malerei Tizians und Palma Vecchios gebildet werden. Sie sind die ersten Zeugnisse echt venezianischer Schönheit. Die übrigen Statuen sind, abgesehen von dem Toten auf der Bahre, den drei Tugenden neben ihm und einem Wappenhalter links, mit Hilfe von Gesellen ausgeführt. *Tafel 104*

Die Künstlerfamilie der Lombardi.

PIETRO Solari genannt LOMBARDI (um 1435—1515) ist der Vater einer der Künstlerfamilien, die aus der Lombardei die glänzende Technik nach Venedig brachten. Er trat dort wohl etwas später auf als Rizzo, der vielleicht auch Lombarde war und, wie bemerkt, in Pavia gearbeitet hat. Pietro Lombardi hat besonders Schule gemacht und den Charakter der Plastik in Venedig für viele Jahrzehnte bestimmt. Er errichtete eine große Werkstatt, die unter seinen beiden Söhnen Antonio und Tullio bis tief in das sechzehnte Jahrhundert hinein eine führende Rolle gespielt hat.

Das Grabmal des Dogen Pietro Mocenigo (Marmor; S. Giovannie Paolo, Venedig), 1481 vollendet. Einige der zehn Männergestalten, *Tafel 105*

die bewußt und stark in ihren Panzern wie tapfere Helden auftreten, zeigen außerordentlich kraftvolle Bildung und feste Haltung, in der sie die Figuren Rizzos bedeutend übertreffen. Ihre stramme Festigkeit kommt besonders bei den drei Figuren zur Wirkung, die den schweren Sarg tragen und doch sich nicht unter der Last beugen. Der Doge, eine gewaltige Gestalt, mit zwei Wappenhaltern auf dem Totenschrein stehend, ist von eckiger, ruckweiser Energie in der Haltung und der Bewegung der straff gebildeten Gliedmassen. Eines tritt hier deutlich hervor: die frühe und weitgehende Anlehnung an die Antike in Architektur, Ornament und Figuren, während in Florenz ein frischer Realismus überherrschte und der Erfindergeist in der Neubildung von Formen, Ornament und Technik tätig war. Der Aufbau ist dem Tron-Grab Rizzos verwandt, wirkt aber dadurch klarer, daß der Mittelteil für sich mit Rundbogenrahmen abgeschlossen ist. Das erinnert an antike Triumphbogen, ebenso die Nischen. Freilich sind die zugefügten zierlichen Ornamente in ihrem leichten Laubgewinde die letzten Erinnerungen an die Gotik, der vielleicht auch die mächtigen Höhenproportionen entstammen. Die Gestalten, besonders die gepanzerten, haben Beziehungen zu Göttern und Heroen der alten Welt.

Tafel 106 Hieronymus (Marmor; S. Stefano, Venedig). Wie sehr der Künstler seine Auffassung mehr ins Malerische entwickelt, offenbart dieser greise Heilige. Pietro fällt leicht ins Extrem, wie übrigens gerne die Venezianer. Kleinlich genau der Natur nachgebildet ist die dürre, eckige Gestalt, hart und rauh in den Linien und der Oberflächenbehandlung. Die Haut an den Knien ist runzelig mit vielen Falten, die Brust und Arme mager, der Kopf eckig. Das knittrige Mantelstück erinnert an lombardische Manier. Die Figur ist außergewöhnlich lebendig in der Haltung, dem frischen Ausdruck des sich nach links wendenden Kopfes mit dem offenen Mund, dem leicht bewegten linken Fuß, als ob er vor dem Volke predigte. Es muß jedoch auch hier auf den Unterschied von der immer sorgsamst geformten florentinischen Plastik hingewiesen werden. Dem Venezianer liegt mehr an dem malerischen Effekt und er legt darum besonderes Gewicht auf die realistische Wirkung der Oberfläche. Man beobachte, wie hier der Oberitaliener den Kopf behandelt. Er zieht nur die großen Linien, kennt nichts von plastischer Modellierung, vertieft Augen, Mund

und rechnet überall mit der Wirkung der starken Schatten. Es ist eine schon mit starken Effekten rechnende, mehr malerische Skulptur. Und das geben die Venezianer immer, selbst wenn sie sich ganz in den Dienst der Antike stellen. Vergleiche mit der weichen Vollbildung Rizzos und dessen Eva (Tafel 103) erweisen, daß der ältere Künstler doch stärkeren plastischen Sinn besessen hatte.

ANTONIO (1462—1516) und TULLIO LOMBARDI (1460 bis 1532), die beiden Söhne Pietros, entwickeln eine eigne typisch venezianische Plastik, die der Antike und zwar der griechischen nachstrebt und deren feinere, mehr elegante Rhythmik übernimmt, freilich nur ganz äußerlich. Bald tritt steife Härte, bald Verweichlichung zu malerischer Wirkung hervor. Jedenfalls ist aller Realismus, alle Eckigkeit, wie sie die bisherigen Künstler noch hatten, überwunden. Dazu wird die Ausstattung immer pompöser und glänzender.

Antonio und Tullio Lombardi, Grabmal des Dogen Andrea Vendramin (Marmor; S. Giovanni e Paolo, Venedig). Beide Brüder führten es zusammen mit Alessandro Leopardi, der jedoch in der Hauptsache die Architektur arbeitete, bis 1493 aus. Der Aufbau, ebenso wie die beiden Wappenhalter rechts und links, sind schon fast zur Hochrenaissance-Pracht fortgeschritten: eine einfache, große Gliederung, das Aufgeben der verschiedenen Etagen übereinander, dazu die bequemere Einfügung der Figuren in die breiteren Nischen und die mächtig vorgestellten Säulen des Mittelbaues. Die beiden Helden rechts und links weisen im Vergleich zu verwandten früheren Gestalten weichere Formgebung auf. Die Figuren in der Mitte lassen ganz deutlich den Einfluß griechischer Plastik erkennen, besonders die Tugenden am Sarg. Lebendiger, aber härter sind die drei leuchtertragenden Engel hinter dem Toten, die übrigens wie die Bahre und der dreigeteilte Grund sichtlich den Marmorgrabmälern in S. Croce zu Florenz (Tafel 65, 66) nachgebildet sind. *Tafel 107*

ALESSANDRO LEOPARDI, Schildhalter (Marmor; Berlin). Als charakteristisches Beispiel für die Aktbehandlung des ausgehenden venezianischen Quattrocento ist diese und eine Pendantfigur (ebenfalls in Berlin), sehr charakteristisch. Leopardi (gestorben 1522/23), im übrigen vorzüglich Architekt und Dekorator — er hat den mächtigen Untersatz zu *Tafel 108*

Verrocchios Colleoni geliefert (Tafel 88) — arbeitete diese beiden Figuren zu dem soeben besprochenen Grabdenkmal. Sie standen auf den hier leeren Sockeln rechts und links. Man vergleiche sie mit der Eva Rizzos oder dem Hieronymus des Pietro Lombardi, oder anderen älteren Figuren. Realismus wie Energie haben nachgelassen, ebenso jede innere Erregung, wie sie oft in den eckigen Bewegungen früherer Gestalten zum Ausdruck kam. Ein weiches, gedankenloses Sichgeben; feine Schwunghaftigkeit der Bewegungen bis zur Eleganz, Mangel an plastischer Bildung; nur noch ganz allgemeine, mehr malerische Effekte — das gibt die Kunst am Ende des Quattrocento. Wie weit griechischer Einfluß mitspielte, sahen wir bei den Gestalten der Lombardi. Das reiche Lockenhaar scheint eine letzte Erinnerung an nordischen Einfluß.

Tafel 109 ANTONIO LOMBARDI, Grabmal des Kardinals Giovanni Battista Zeno (Bronze; S. Marco, Venedig). Hier hat der Künstler eine andere Grabmalsform höchst vornehmer Art für die 1504—09 sehr prunkhaft erbaute Zeno-Kapelle in S. Marco ausgearbeitet. Von Antonios Hand ist die großartige Figur auf dem Totenbett. Abgesehen von der Pracht des Details, des Prunkmantels, der Kissen u. a. ist besonders das edel-ruhevolle, etwas herb gestimmte Gesicht hervorzuheben. Der schlichte Aufbau, die vornehme Einfachheit ist im Sinn der hohen Renaissance. Der Sarkophag darunter ist von einem anderen Künstler, Paolo Savin, ausgeführt. Das sind schon elegante, geschmeidige Figuren, besonders in der Durchbildung des Nackten und der freieren Bewegung, selbst entgegen denen auf vorigem Grabmal, bedeutend fortgeschritten. Man sieht, die Bronzeplastik feierte damals ihre Triumphe, wiederum — wie auch andere Kunstzweige — einige Jahrzehnte später als in Florenz.

Tafel 110 Das Zeugnis des unmündigen Kindes (Marmorrelief; il Santo, Padua). Dies Wunder des heiligen Antonius hat Antonio 1505 als erstes einer ganzen Folge vollendet, die von verschiedenen Künstlern in der Antoniuskapelle zu Padua gearbeitet wurde und ein glänzendes Beispiel der Marmorplastik von Venedig ist. Hier ist nun deutlich zu erkennen, daß nicht nur in der Freifigur, sondern auch im Relief eine unmittelbare Anlehnung an griechische Vorbilder den neuen venezianischen Stil bestimmte. Schon das Verhältnis der großen Gestalten zur Fläche —

sie nehmen fast dreiviertel der Höhe ein —, die kräftige Herausarbeitung der Formen innerhalb des Reliefs, die feine Abtönung auch des drastischen Momentes zu edler Beherrschung und Ruhe, ferner der äußere Prunk, die Gewänder, ihre Form und ihre vertikalen Falten, der Kopfputz der Frauen u. a. m. lassen sogar keinen Zweifel darüber, daß Antonio in Griechenland, in Athen selbst war und die monumentale griechische Plastik studiert hat. Diese klassische Schönheit hat etwas Großartiges. Wir fragen nicht nach Inhalt und Stärke des Ausdrucks; es stört ferner kaum, daß auch hier noch zwei Szenen auf einer Fläche gegeben sind. Dieses Relief, das erste und zugleich das beste, verdient allen andern an der gleichen Stelle vorgezogen zu werden. Bald sind die Szenen zu kalt, bald zu aufgeregt gegeben. Dieser Stil forderte ein feines Gleichmaß.

JACOPO SANSOVINO (1486—1570).

Mit dem neuen Jahrhundert und der großartigen Entwicklung der Künste zu einem Monumentalstil werden all die Grenzen verschiedener Schulen und kleiner Spezialkunst niedergeworfen. Der Austausch der Anschauungen, der Kenntnisse wird immer stärker. Die Beziehungen zwischen Florenz und Venedig gehen so weit, daß ein Florentiner, der tüchtigste Schüler des Andrea Sansovino, 1527 nach Venedig kam, dort neues Leben zu wecken.

Bacchus (Marmor; Bargello, Florenz). Diese Gestalt gehört noch *Tafel 111* ganz der florentinischen Schule an. Mit Recht wird sie als eine der vorzüglichsten Freifiguren italienischer Plastik bezeichnet. Selbst mit Michelangelos Bacchus tritt sie in die Schranken. Von dessen großartiger Technik und glänzender Durchbildung hat sie freilich nichts. Indes der lebendige Schwung, der diese jubelnd und heiter hinstürmende Bacchusgestalt durchzieht, die flotte Armbewegung nach oben, der Blick, der zur Schale eilt, das scheint so natürlich frisch, so gut beobachtet, daß wir gepackt und hingerissen werden. Es ist so ganz die frei schaffende Hochrenaissance, die mit ererbten Mitteln leicht hinarbeitet. Ferner ist auch hier verstärkter Einfluß der Antike zu konstatieren.

Tafel 112 Grabmal des Dogen Francesco Venier (Marmor; S. Salvatore, Venedig). An dieser Stelle wichtiger ist das Hauptwerk seiner venezianischen Epoche, um 1556. Die Art des Aufbaues stammt von Andrea Sansovino, seinem Lehrer (Tafel 80). Der Schüler ist jedoch kälter, klassizistischer, auch großartiger und prunkhafter. In der Verwendung bunter Steine u. a. verknüpft sich das venezianische Element mit seiner heimischen Art. Die Architektur drängt sich hervor und will überherrschen. Indes die venezianische Kunst strebte ja gar nicht darnach. Jede große Wirkung wird durch das bunte Gestein und die vielen kleinen unorganischen Abteilungen zerstört. Malerische Effekte suchte man, und dem entsprach der farbige Reiz mehr. Die Figuren sind auf die Mindestzahl zurückgestellt: die in überreichem Mantel verhüllte Figur des Toten, rechts in einer Nische die Spes, links die Caritas. Von diesen beiden muß die erstere, die Hoffnung, besonders hervorgehoben werden. Sie ist wohl seine schönste Einzelfigur, von hoheitsvoller Haltung, echt venezianischer weicher Fülle der Formen, großer Belebung, die durch die über die Brust gelegten Hände und den himmelwärts nach links gerichteten Blick hervorgerufen wird. Sie ist durchaus beseelt von einem weichen, inneren Verlangen, das aus dem schönen, echt venezianischen Kopf spricht. Scharfe Linien, steife Haltung sind gemieden, und so bettet sie sich weich in die Schatten der Nische. Im Vergleich dazu wirkt die Pendantfigur, die Liebe, in ihrer streng antikisierenden Manier kalt und leer. Gewiß war der Künstler begabt, schöne Figuren zu schaffen, aber bei ihm gerade, wie kaum bei einem anderen, hat die »Antikenimitation« wie Gift gewirkt. Wäre die Haupttat der Renaissance die Wiedergeburt der Antike, so müßten die venezianischen Arbeiten der ersten Hälfte des Cinquecento als die wichtigsten gelten. Aber was vermag jenes kalte Nachbilden fremder Kunstwerke neben heißem, leidenschaftlichem Umbilden der frischen Natur zu einem Kunstwerk. Weiterhin überwand gerade in Venedig auch die Plastik im Gefolge der Malerei diese wie andere Irrungen und bewahrte eine gewisse Höhe bis in das siebzehnte Jahrhundert, als Florenz schon längst eigene Wirkungskraft verloren hatte.

Niccolo dall'Arca
Leuchterhaltender Engel

Marmor
S. Domenico, Bologna

Omodeo
Grabmal des Colleoni

Holz und Marmor
S. Maria Maggiore, Bergamo

Cristoforo Solari
Grabmal der Beatrice d' Este und des Lodovico il Moro

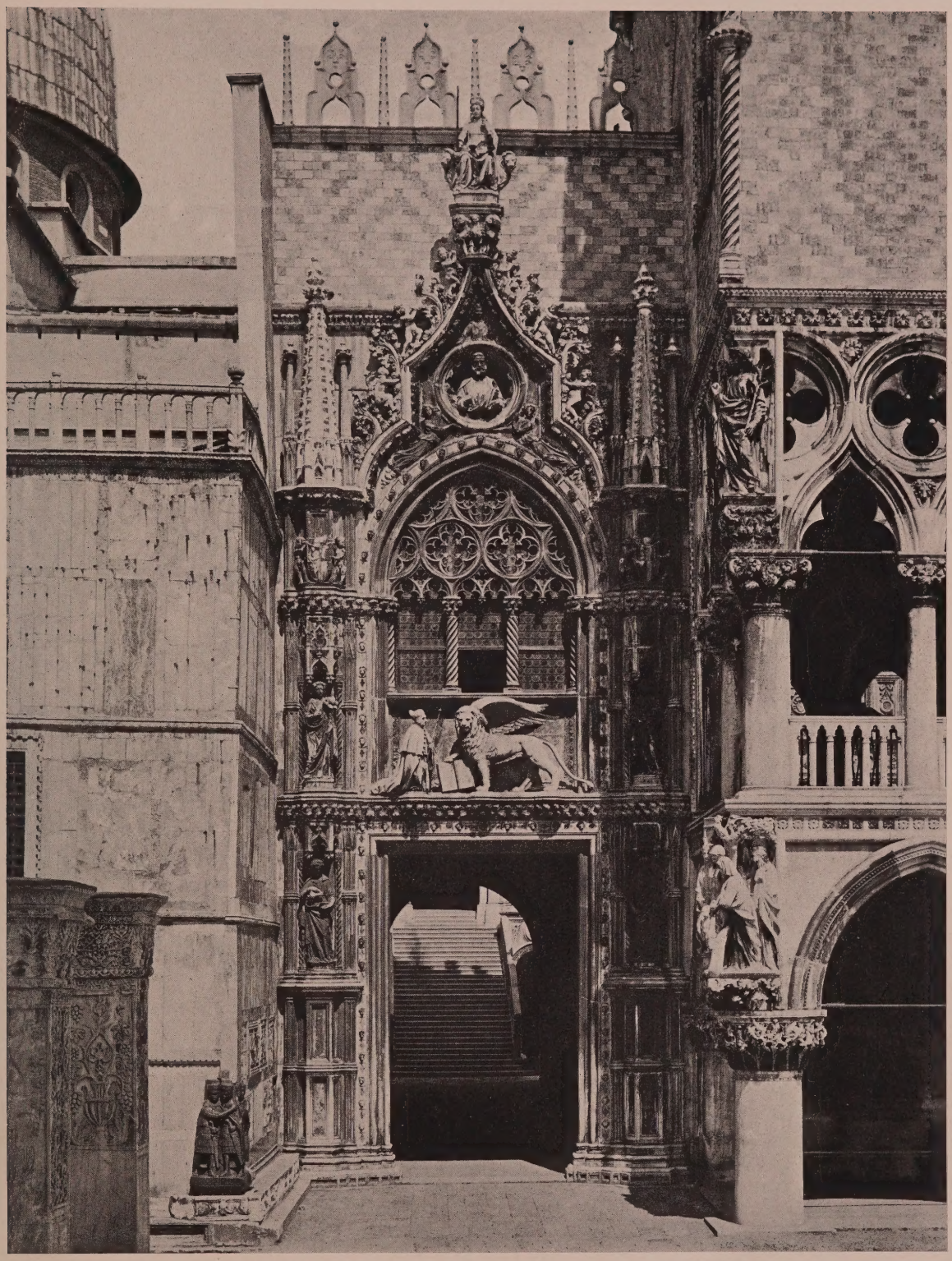
Marmor
Certosa, Pavia

Mailändisch, Anfang XVI. Jahrhundert
Frauenbüste

Marmor, bemalt, 0,44 m h.
Wien

Riccio
Kandelaber

Bronze
Il Santo, Padua

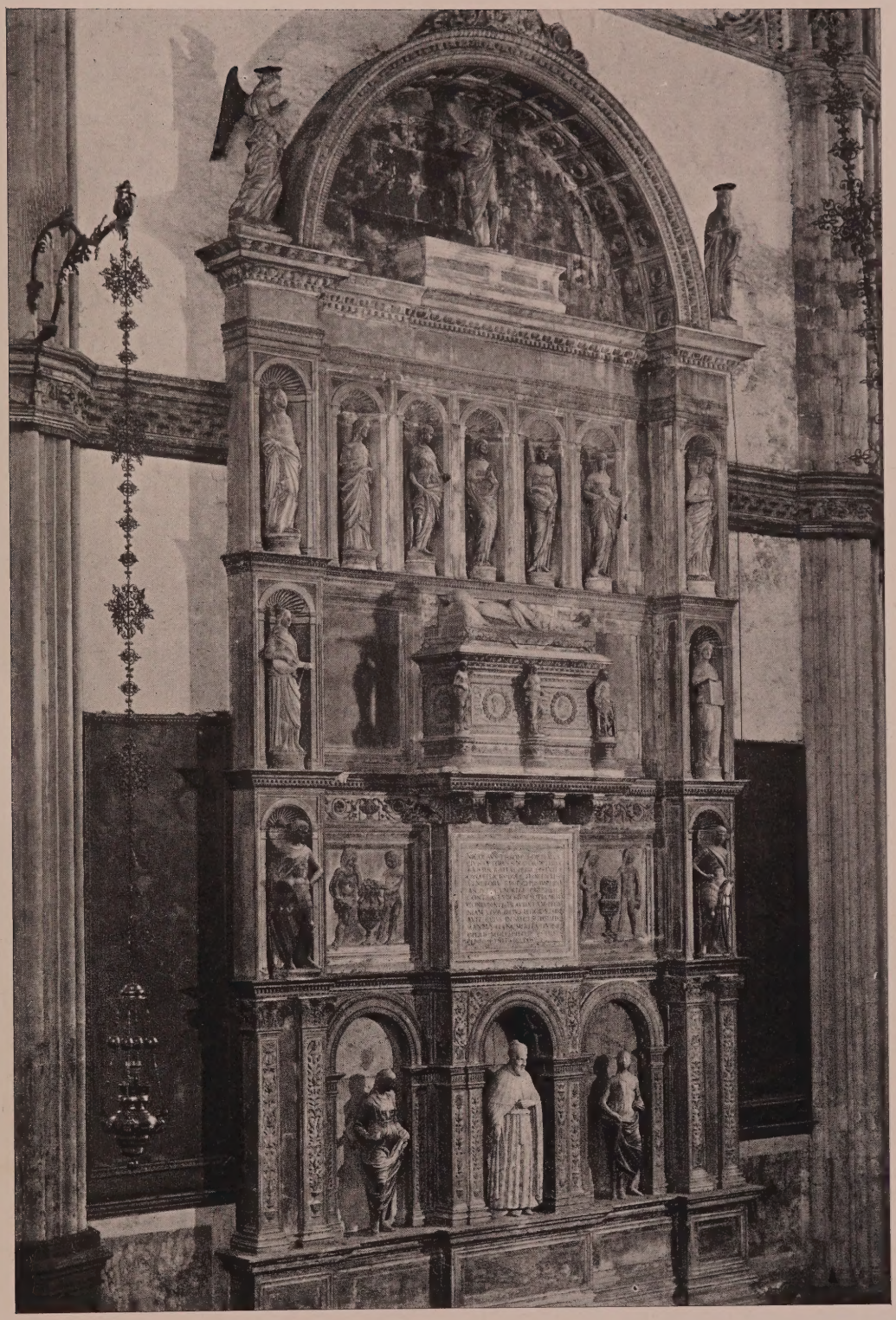


Bartolommeo Buon
Porta della Carta

Marmor
Dogenpalast, Venedig

Antonio Rizzo
Eva

Marmor, überlebensgroß
Dogenpalast, Venedig



Antonio Rizzo
Dogengrab Niccolo Tron

Marmor
~1473 S. Maria de' Frari, Venedig

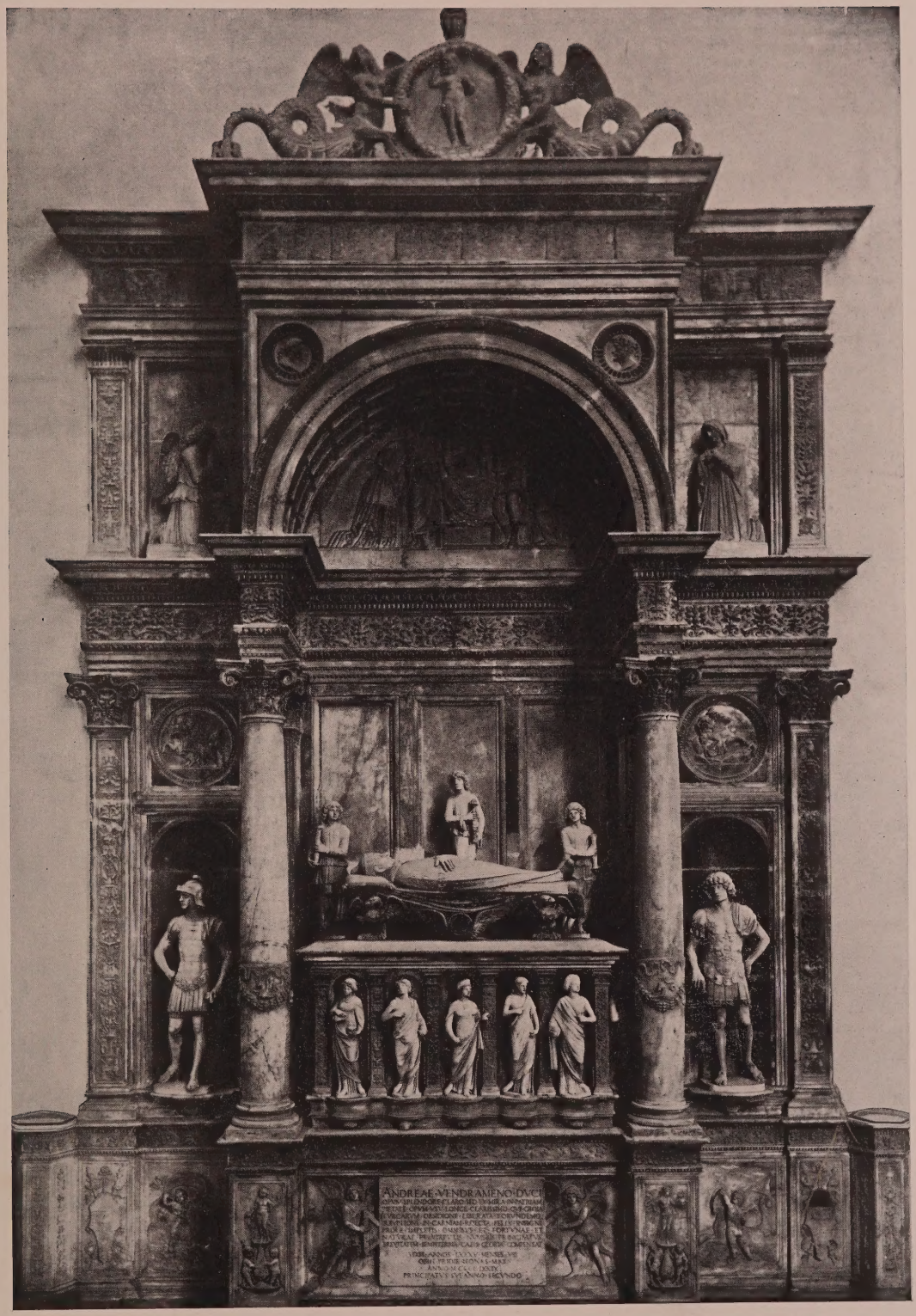
Pietro Lombardi
Dogengrab Pietro Mocenigo

1481

Marmor
S. Giovanni e Paolo, Venedig

Pietro Lombardi
Hieronymus

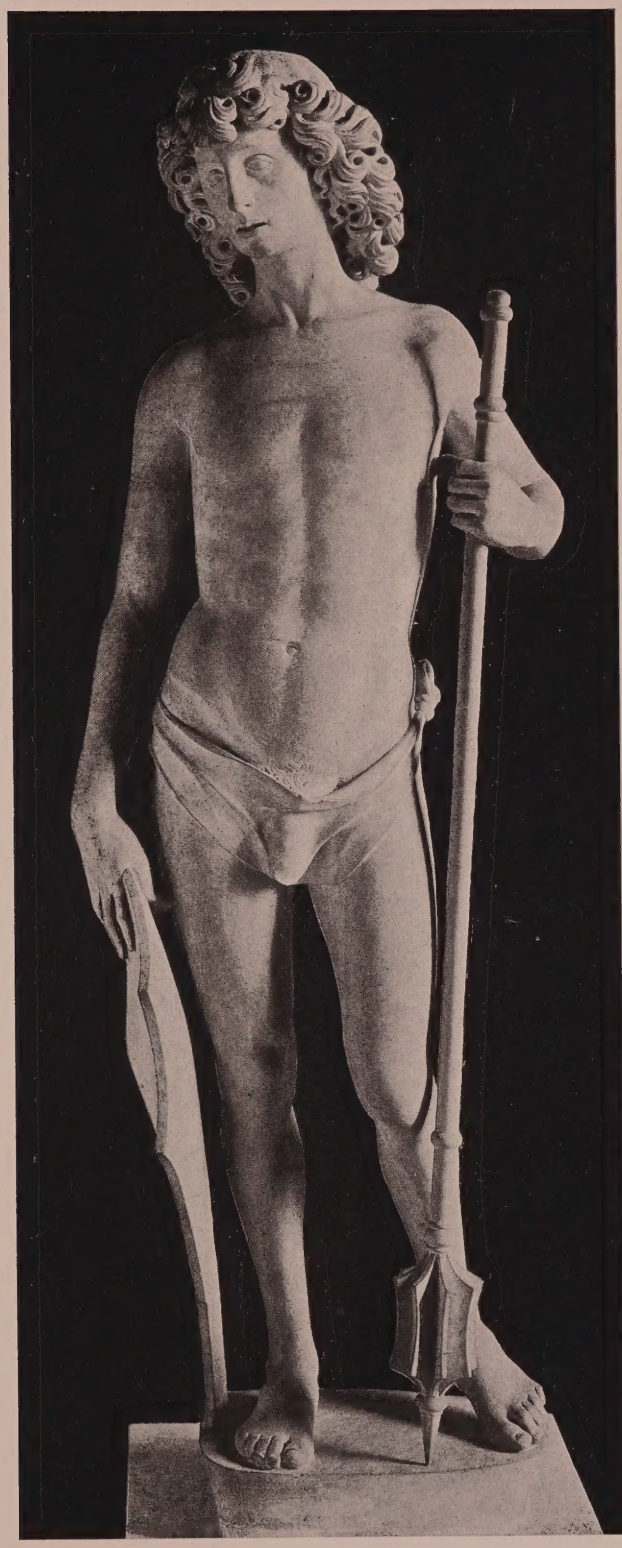
Marmor
S. Stefano, Venedig



Leopardi, Antonio und Tullio Lombardi
Dogengrab Andrea Vendramin

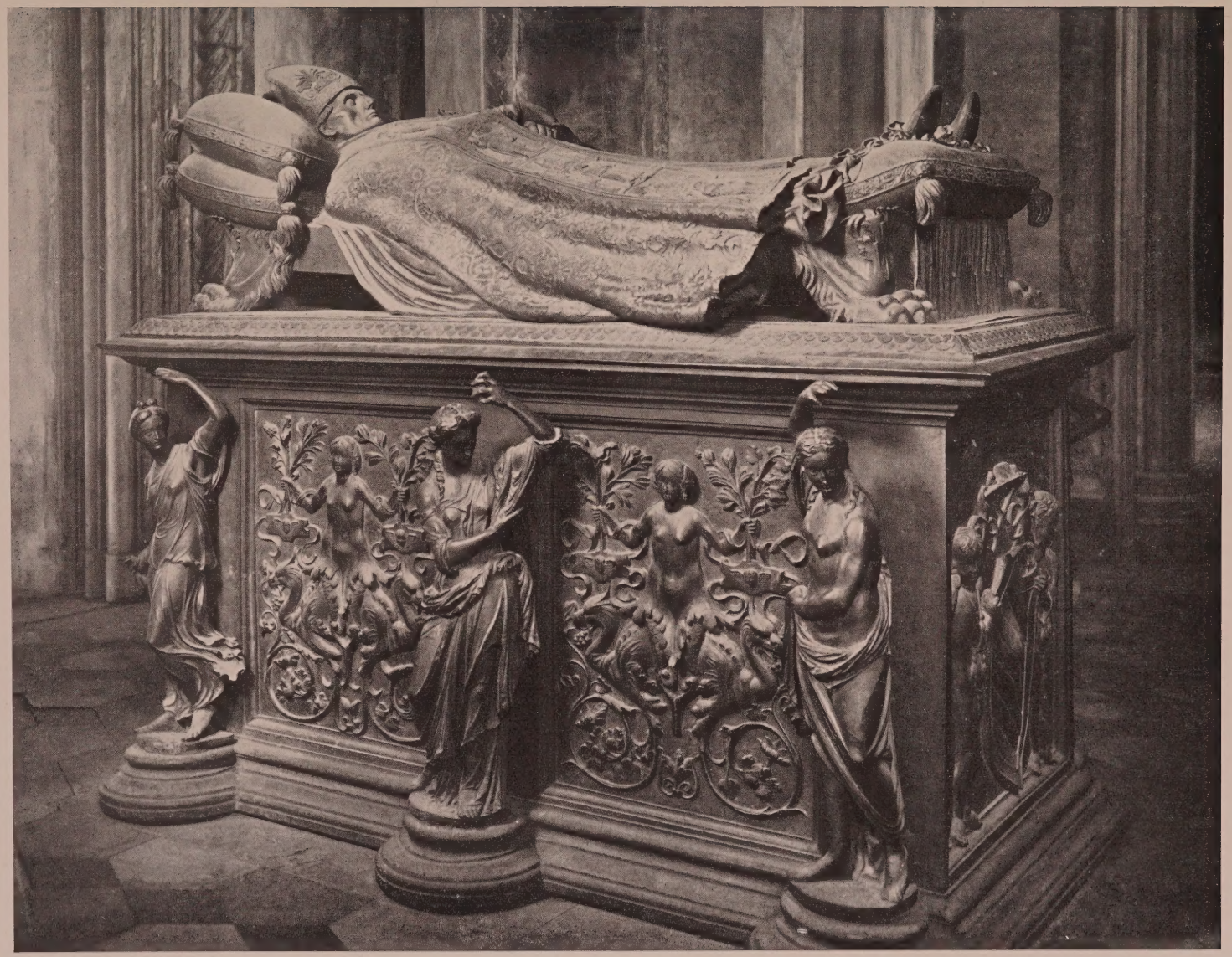
~ 1493

Marmor
S. Giovanni e Paolo, Venedig



Alessandro Leopardi
Schildhalter

Marmor, 1,71 m h.
Berlin



Antonio Lombardi und Paolo Savin
Grabmal des Kardinals G. B. Zeno

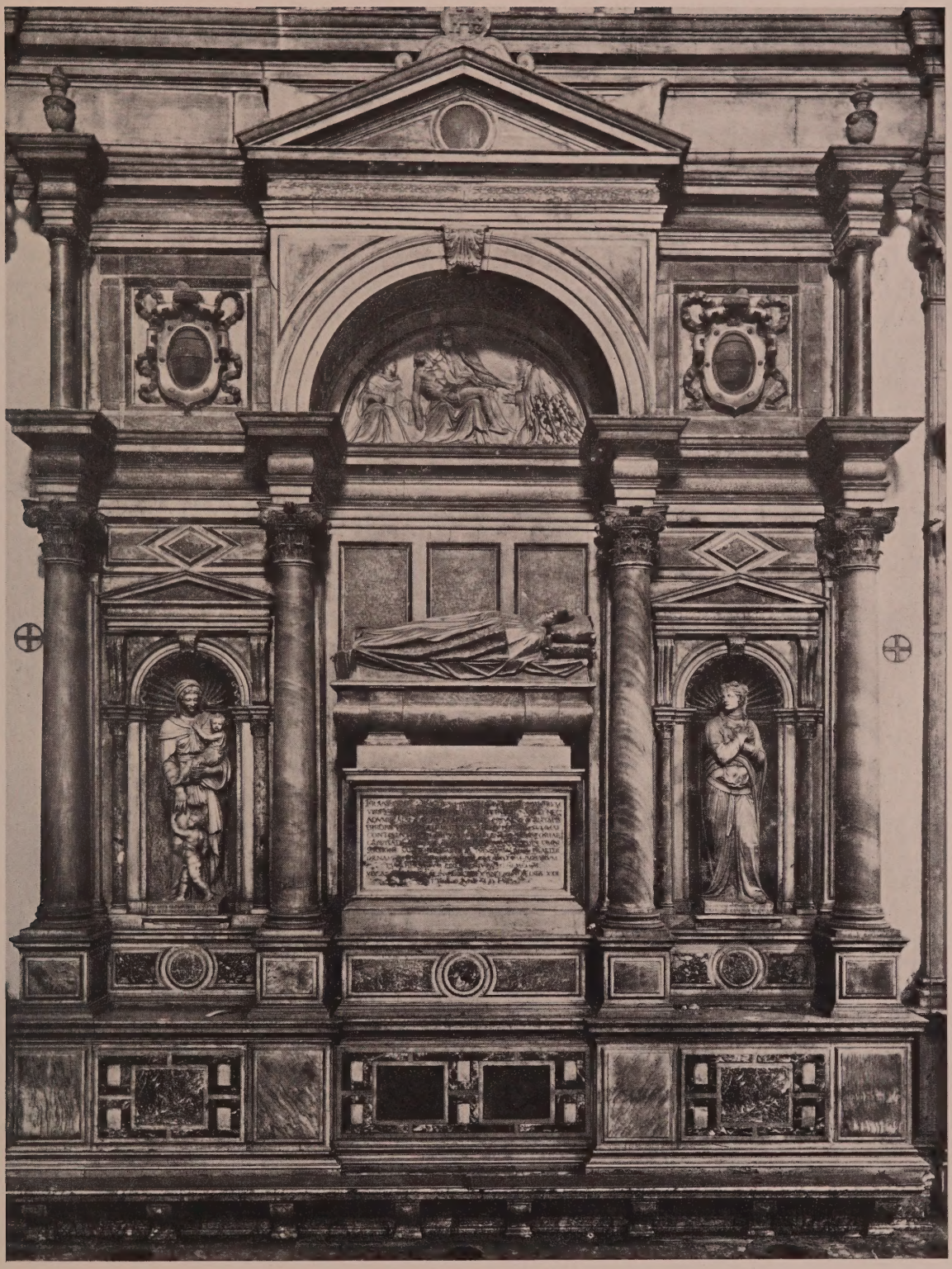
Bronze
S. Marco, Venedig

Antonio Lombardi
Wunder des heiligen Antonius

Marmor
Il Santo, Padua

Jacopo Sansovino
Bacchus

Marmor
Bargello, Florenz



Jacopo Sansovino
Dogengrab Venier

~ 1556

Marmor
S. Salvatore, Venedig

VIII. MICHELANGELO.

1. DIE JUGENDZEIT UND DER STRENGE NATURALISMUS, DIE ENTWICKLUNG ZU MONUMENTALER GROSSPLASTIK.

WAS bedeuten die Größten der Geister, die genialen Künstlerheroen an den Höhepunkten der Zeit, was anders als ein gewaltiges Zusammenfassen alles dessen, was geringe Meister vorher mühsam zusammensuchten, zu einem wunderbaren Ganzen. Jeder der Quattrocentisten, die Bertoldo, Verrocchio, Pollaiuolo hatten ein gut Teil plastischer Formgebung erfaßt. Aber es war nur Stückwerk gewesen. Es mußte nun ein Gewaltiger erstehen, der hehre monumentale Gestalten bildete und mit dem glühenden Hauche seines Temperamentes beseelte.

MICHELANGELO BUONARROTI (1476—1565) hat den Schlußstein zu einer Kunstentwicklung gegeben, wie sie sich kaum je gleich vollkommen wiederfindet. Wir werden sehen: zu einem schwächlichen Nichts sinkt alles dahin, was die Vergangenheit geboten hat, wenn wir die fast unmeßbaren Schätze achten und wägen lernen, die er aus seinem eigenen Ich, aus den Tiefen seines Geistes, den Gründen seiner Seele hervorgeholt und zugefügt hat. In ihm hebt sich das Fühlen, das Leben der Seele empor. Was bedeutet ihm die Wirklichkeit, die Natur, die Schönheit an sich, wo all das doch erst durch individuelle Auffassung, durch eigene Abklärung zum Kunstwerk wird. Die Persönlichkeit, die Kraft des Geistes, die Stimmung der Seele, ja selbst die momentane Laune werden bei ihm zu absoluter Gebieterin über Darstellungsobjekt und Darstellungsweise. Das ist der wahre Beginn der Moderne, die in der Kunst des Menschen Eigenart sucht. Antike und Mittelalter neigen sich, ja selbst die strenge realistische Frührenaissance wird schweigsam bei dem mächtigen Flügelschlag der Kraft Michelangelos, des gewaltigsten aller Künstler.

Mühevoll, alle Energien seiner herrlich begabten Natur fordernd, ist sein Aufstieg zu den Höhen der Kunst gewesen. Seine Entwicklung war

wie die jeder großen Persönlichkeit. Aus scharfer Naturbeobachtung und eignen Erlebnissen schafft er sich seine neue Welt, seine Sprache. Als Naturalist beginnt er, um mit selbsterrungenen Schätzen später frei künstlerisch zu schaffen. Das Kunstwerk wird der Reflex seiner Seele. Es ist immer ein schwerer Kampf gewesen, ehe sich seine Empfindung herausgerungen hat und zu plastischer Form frei geworden ist. Donatellos Schaffen erscheint daneben freier und leichter; eine einfachere, schnell sich entscheidende Natur war ihm günstig. Er ist von Haus aus Handwerker. Michelangelo einer vornehmen Familie entstammend, in ganz anderen geistigen Sphären sich bewegend, trägt Dissonanzen in sich, die jedes Werk fast zu einem Erlebnis, einem Geständnis machen.

Tafel 113 Die Madonna an der Treppe (Marmor; Buonarroti-Museum, Florenz). Jeder Künstler, auch Michelangelo, hat am Anbeginn seiner künstlerischen Tätigkeit andere Werke zum Vorbild genommen. Wer anders als Donatello konnte seinem leidenschaftlichen Streben genügen. Vielleicht ist ein verlorenes Stück (vgl. Kopien in Paris und Berlin) das eigentliche Vorbild gewesen. Jedenfalls steht die »Madonna auf Wolken« (Tafel 35) dem Relief sehr nahe. Hier wie dort schwermütiges Sinnen der Madonna. Gleich sind die Profile, die derben Engel, die flachreliefartige Behandlung und das von Michelangelo weiterhin gern angewendete Spielen der Finger in den Falten. Auch auf dem »Tanz der Salome« (Tafel 30) wird man Verwandtes in der Haltung des linken Armes und des Christuskindes, der Treppe, dem umgelegten Fuß der Maria u. a. wiederfinden. Aber wie anders ist die Durchführung. Donatello hat als fertiger Meister, im Besitz aller Mittel, sein Werk geschaffen; Maria sinkt unter der Last der Gedanken in sich zusammen. Bei Michelangelo sitzt die Figur steif da, ist von überlangen Proportionen, der Körperbau entwickelt sich nicht klar. Mühsames Tasten, ängstliches Zeichnen, jugendliche Unbestimmtheit ist noch da, wo bei Donatello energische Profillinien, kräftige Formgebung ein klares Bild geben. Nur ein feines Ahnen, noch kein Begreifen, ist Michelangelos frühestes uns bekanntes Werk; am meisten atmen schon die herkulischen Putten seinen hohen Geist.

Tafel 114 Kampf der Kentauren und Lapithen (Marmor; Buonarroti-Museum, Florenz). Michelangelo war 1488 in die Werkstatt des Domenico

Ghirlandajo eingetreten; 1489 jedoch verließ er sie, da er Bildhauer werden wollte, und ging zu Bertoldo, der damals Verwalter der Antiken in den Gärten der Medicäer war und den jungen Künstler der Antike zuführte. Den deutlichsten Eindruck dieser Schulzeit bringt unser Relief. Bertoldo selbst hat ein Schlachtenrelief gegeben (Tafel 83). Beiden ist ein antikes Relief mit Barbarenkampf, wie solches im Camposanto zu Pisa sich findet, das Vorbild gewesen. Die Behandlung hat sich von dem Flachreliefstil auf vorigem Stück zu einem tiefeingearbeiteten Hochrelief fortentwickelt. Außerordentliche Lebendigkeit herrscht. Die Komposition ist fein abgewogen. Die Fläche ist nach Muster der Antike bis in alle Ecken voll gefüllt mit Figuren und trotzdem herrscht Klarheit. Der Peirithoos gibt sich als Einziger in ganzer Vorderansicht. Er ist der Mittelpunkt, um den sich die sehr verschiedenartig bewegten Gestalten gruppieren. Man staunt über den Reichtum der Bewegungen und die Lebendigkeit der Darstellung, noch mehr jedoch über die weiche Rundung der Formen gegenüber der eckigen Magerkeit der Figuren auf Bertoldos Schlachtenrelief. Man ahnt, Michelangelo sollte kein Meister der Bronze, sondern durchaus Marmorbildner werden, der die Marmorplastik mit all ihren Schönheiten zur herrschenden Kunst der Hochrenaissance erhöht hat.

Leuchterhaltender Engel (Marmor; S. Domenico, Bologna), wie *Tafel 115*
der folgende heilige Petronius 1494 für die Arca des heiligen Domenicus gearbeitet, als Pendant zu dem Engel des Niccolo dell' Arca (Tafel 97). Bei gewissem Mangel an klarer Vorstellung zeigt sich eine kräftige, fast grobe Formgebung und Sinn für die Massenbildung. Der Körper ist umhüllt von einem dickfaltigen Stoff. Die runde Formgebung weist deutlich auf Niccolo dell' Arca und dessen Meister, den ersten, der die Form als raumfüllende Masse begriffen hat, Quercia. Auch dieser war durchaus Marmorbildner, und seine Werke, die in Bologna und später die in Siena, haben weittragenden Eindruck auf Michelangelo gemacht.

Der heilige Petronius (Marmor; S. Domenico, Bologna), ist eben- *Tafel 116*
falls zweifellos Figuren der Werkstatt Quercias, denen über dem Hauptportal von S. Petronio, nachgebildet. Die Gewandbehandlung zeigt mehr Reminiszenzen an Niccolo dell' Arca. Die weichen, massigen Falten dominieren hier noch mehr als auf der Engelsstatue. Selbst von der

gotischen Haltung der Querciafiguren ist noch etwas vorhanden. Indes überall will sich neues Leben aufrichten und stark werden. Die energisch gebildeten Hände halten kräftig das Stadtmodell. Das Gesicht ist tüchtig durchgebildet und die Augen schauen klar und offen auf.

Aber dies alles sind erst Jugendwerke. Die Natur des Künstlers verbirgt sich unter manchen Eigenarten seiner Vorbilder. Erst Rom brachte ihm 1496 die Erkenntnis höchster plastischer Kunst. Erst dort wurden ihm die Probleme der Skulptur klar und seit dem römischen Aufenthalt ist er der hohe Führer und Leiter einer neuen Großplastik geworden. Er wird sich dabei seiner Eigenart mehr und mehr bewußt. Wenn man später den leitenden Gedanken seines Schaffens erkennt, glaubt man ihn schon als ein Unbewußtes in seinen Frühwerken zu finden. Die nackte Figur, der Akt ist seit Rom sein Hauptproblem. Donatello hatte, aus der Gotik emporwachsend, noch das Gewand beibehalten. Michelangelos Geist, gewiß etwas von Ehrgeiz angestachelt, strebte darnach, dem Hauptproblem der Antike, d. h. der Aktfigur, starke Gegentrümpfe auszuspielen.

Tafel 117 Der trunkene Bacchus (Marmor; Bargello, Florenz). Schon das Motiv ist außerhalb der Mauern Roms und ohne starke Beeinflussung durch die Antike damals undenkbar: der Gott des Weines nackt und trunken daherwankend. Michelangelo sucht die Charakteristik der Gestalt wie des Momentes in äußerster Wahrheit bis zu täuschender Wirkung zu gestalten. Er sucht möglichst lebendige Vorstellung zu gewinnen, er fühlt sich ganz in seine Gestalten hinein. Zunächst ist er äußerster Realist. Das Schwanken des aufgedunsenen, an sich energieschwachen Körpers, der im Trunke nun gänzlich haltlos geworden ist, der halboffene Mund, die dicken Lippen, der verschleierte, sinnlich berauschte Blick der Augen, all das ist zusammen mit der feinen Oberflächenbehandlung nach dem Modell gearbeitet. Man vergesse nicht am Original den Rücken zu studieren. Der Moment ist in höchster Spannung gegeben. Die Weinschale will schon fallen, die Gestalt zur Erde nachstürzen. Indes der heimliche Verführer und zugleich treue fröhliche Diener, der kleine Pan, stützt den wankenden Gott, bewahrt ihn vor Unheil. Die große Sorgfalt der Durchführung und zugleich die vollkommen naturwahre Erfassung des spannenden Momentes lassen einen Naturalisten von höchster Begabung erkennen. Jahrelang

hat Michelangelo daran gearbeitet. Wunderbar ist, daß ein unangenehmes Motiv, dazu fast abstoßend realistisch gebildet, uns doch mächtig zu packen vermag, daß uns das Häßliche nicht abschreckt. Die Wirkungen höchster Kunst sind tiefer begründet. Die Kraft der Persönlichkeit, die mit äußerster Konsequenz die Natur zum Kunstwerk gestaltet, ist es, die uns imponiert. Der Meister spricht im Bildwerk zu uns, und die Größe seiner Auffassung muß uns ergreifen. Die Feinheit der Technik, die zarte Politur des Fleisches sind der Antike abgelauschte Delikatessen.

Pietà (Marmor; S. Peter, Rom). Ein ganz anderes Motiv, an sich schon voll Hoheit und Schönheit. *Michael Angelus Buonarrotus Florent. faciebat* hat er auf das Brustband der Maria geschrieben. Es ist die erste und die letzte Signatur seiner Hand. Solche Überhebung war nach Vollendung dieses Meisterstückes — auch daran hat er mehrere Jahre (1498 bis 1500) gearbeitet — vollberechtigt. Nirgends wieder ist dies Motiv gleich vollkommen und schön gebildet worden. Ein eigenartiges Zusammenspiel verschiedener Begabungen, ein besonderes Temperament muß vorhanden sein, um derartig hoheitsvolle monumentale Kunstwerke zu schaffen. Vor dieser Pietà wie vor den meisten Schöpfungen Michelangelos werden wir tief im Innersten ergriffen, und zugleich macht uns die Großartigkeit der Technik staunen. *Tafel 118*

Wie hat er dies edle Motiv so großartig erfaßt. Nicht laute Klage, nicht krasser Tod. Die Stimmung ist still, sie ist fein herabgetönt auf jene Momente der Ruhe, wo sich aller Schmerz ins Innere hineinversenkt und sinnende Gedanken über den Gang der Dinge den Geist durchziehen. Die jugendliche jungfräuliche Mutter hat den Körper des schmerzvoll Dahingegangenen in ihren Schoß gelegt. Sie hat schon Tränen und wieder Tränen über den schönen Leib fließen lassen. Jetzt ruhet die Klage, der Schmerz hat sich ins Innere gesenkt. Niemals wieder hat Michelangelo solch weiche, solch zarte Töne angeschlagen, niemals wieder einen Frauenkopf so jugendlich fein gebildet. Leichte Schatten legen sich auf das geneigte Gesicht. Auch Christus ist, wie im erlösenden Schlaf versunken, himmlisch schön: eine kräftige, vollentwickelte Gestalt, ein schöner Kopf, prächtig der Brustkasten und die Arme, die Beine fein gezeichnet. Die Muskeln und die Oberfläche des Fleisches sind von realistischer Behandlung.

Fast möchte man sich scheuen, auch die künstlerischen Qualitäten auseinanderzusetzen. Die Hauptleistung ist, daß Michelangelo zum ersten Male eine in sich geschlossene Gruppe schafft. Noch hat er keinerlei Manier. Die Lage des Körpers Christi hat stärksten Anteil an der Geschlossenheit der Gruppe: sie gibt keine schneidende Horizontale, sondern von links her, wohin sich auch der Kopf der Maria neigt, schwingt sie allmählich mit feinen Parallelen nach rechts in die Vertikale ab. Noch wichtiger erscheinen dem jungen Künstler, der gerade in Rom die Behandlung der Oberfläche zum äußersten vervollkommnet hat, die Kontraste verschiedenartig behandelter Teile. Marias Gewand, ihr Kopftuch und der Mantel wirr in der Faltenfülle, erscheinen als Folie zu dem fein polierten Körper Christi und dem zarten Gesicht der Mutter. Links unten gibt eine gerade Gewandlinie den Abschluß.

Tafel 119 Apollo (Marmor; Kensington-Museum, London). Neben jenen beiden hervorragenden Stücken des römischen Aufenthaltes hat dieser Apollo, gewöhnlich Eros genannt, nur geringere Bedeutung. Im Kopf der Maria der Pietà, im Körper dem Christus verwandt, offenbart er uns vor allem, daß sich Michelangelo damals schon rein künstlerische Probleme stellte. Hier sucht er auf möglichst enge Marmormasse großen Bewegungsreichtum zu bringen. Die Gestalt — natürlich ein Akt — kniet auf dem rechten Knie, der Fuß ist aufgestellt, der Körper und die Arme drehen sich nach rechts; nur der Kopf wendet sich in scharfem Profil nach links. Also ein deutlicher Kontrapost, dem jedoch die Notwendigkeit fehlt. Das Motiv ist noch nicht geklärt. Das des Bogenspannens ist ausgeschlossen; eher wäre zu denken, daß er erschreckt, wie die Profilwendung des Kopfes vermuten läßt, sich erheben will: mit der Rechten stützt er sich auf eine Wurzel, die Linke hielt den Bogen.

Tafel 120 David (Marmor; Akademie, Florenz). 1501—04 ist Michelangelo an dieser Kraftgestalt tätig gewesen. Der Naturalismus des Meisters erreicht seinen Höhepunkt. Das bedeutet das Ende der Jugendepoche, die Überwindung der kleinlich-realistischen Quattrocentokunst. Von »Schönheit« kann bei dieser Gestalt eines jugendlichen Giganten mit übertrieben entwickelten Gliedern nicht die Rede sein. Das plötzliche Herausbrechen aller aktiven Energien, die äußerste Anspannung des jungen

Künstlers zu klarer Vorstellung macht uns staunen; wir bewundern die hohe Kraft, die aus solchem Werke zu uns spricht. Allein die eigenartige Intensität seines Denkens und Fühlens ist es, die ihn veranlaßt, das althergebrachte Motiv des jugendlichen David ganz neu zu bilden. Man hatte bisher nur das ruhige Dastehen nach der Tat gegeben. Donatello (Tafel 38) hatte nach künstlerisch schöner, geschlossener Wirkung und realistisch plastischer Formenfülle gestrebt. Verrocchio (Tafel 84) hatte das gleiche Motiv im Sinne allzu zierlicher Detaillierung und Durchgeistigung umgebildet. Michelangelo will uns den lebendigsten, den dramatischen Moment kurz vor der Tat lebendig vorstellen. Alles ist in der Gestalt angespannt wie die Feder, die nächstens losschnellen soll. Goliath naht, die Schleuder ist bereit zum Wurf, der Blick ist scharf auf den Feind fixiert, die Augenbrauen sind zusammengezogen, die Kräfte konzentrieren sich zum äußersten; ein Moment noch, die Rechte zieht die Schleuder zum Schwung an, der Stein eilt davon, den Gegner zu töten. So versteht er in genialer Weise den Brennpunkt des Dramas zu packen und festzuhalten. Nur hohe Lebenswahrheit, nicht augengefällige Schönheit zeigt sich uns. In der Leidenschaft des Momentes werden wir mit hingerissen. Ein Blick zurück zu Donatellos heiligem Georg (Tafel 20) zeigt den gewaltigen Fortschritt Michelangelos. Dort nur erst das Erwachen des Selbstbewußtseins, der Siegesbewußtheit, hier die Feuerkraft der Jugend, wie sie in Aktion tritt und in äußerster Erregung Heldentaten vollbringt. Dieser David ist das Wahrzeichen einer großen, einer glänzenden Zeit nicht nur des Meisters selbst, der damals noch jung, bald den Größten gleich geachtet wurde: der Stolz, für sich selbst etwas zu bedeuten, war damals in Florenz jedem Menschen eigen. Das freie Bürgertum verlebte seine letzten großen Tage. Waren doch 1501—04 noch einmal alle großen Künstler in Florenz vereint, und dieser David, 1504 vor dem Rathaus aufgestellt, ist das leuchtende Symbol der kraftvollen Größe des florentinischen Volksgeistes. Über den Kopf des David siehe die Ausführungen zu Tafel 128a.

David (Wachsmodell; Museum Buonarroti, Florenz). Diese kleine *Tafel 121*
Figur möge hier dem berühmten David angefügt werden, als Beweis, wie ganz anders lebendig und frisch Michelangelo weiterhin das bedeutende Motiv zu behandeln vermochte. Hier ist aus der starren Haltung eine

elastische Bewegung geworden. Der Moment kurz nach der Schwingung der Schleuder, wo der Stein schon davonfliegt, ist gegeben. Der Blick ist noch gespannt auf das Ziel gerichtet. Die ganze Formenbehandlung der Gestalt zeigt bedeutende Fortschritte; die Proportionen sind besser, die Muskeln kräftiger geworden. Nichts mehr von jener Unsicherheit, sondern freies Schaffen des Künstlers einige Jahre später.

Tafel 122 Der jugendliche Johannes (Marmor; Berlin). Es ist der feine Akt eines zarten Knaben mit äußerster Eleganz in der schwunghaften Bewegung, die in leichter Drehung durch den daherschreitenden Körper geht. Der Delikatesse der zierlichen Formgebung entspricht ein fast kindlich-naiver, sorgsam durchgebildeter Ausdruck des Gesichtes; der Mund öffnet sich freudig, den Honig aus der Wabe zu schlürfen. In der glatten Weise, in der vollständigen Durchstimmung eines liebenswürdigen Sentimentes sicher ein Meisterwerk ersten Ranges. Größte Kritiker der Kunst haben den Namen Michelangelos daruntergeschrieben; andere, und so sehr man ihnen Vorwürfe macht, sicher nicht grundlose Nörgeler, zweifeln daran. Sie fragen nur ehrlich, konnte es solch ernster Geist, der kurz bevor und nachdem er dies Werk geschaffen haben soll, ja fünf Jahre später noch derartige schwere Gestalten wie den Engel der Arca (Tafel 115), den Bacchus (Tafel 117) und den David (Tafel 121), fern von jeder Eleganz geschaffen hat, bilden. Haben nicht auch die Größten ihre Vorstellung, ihren Stilcharakter, ihre Manier? Trotz der Widersprüche, trotzdem auch die Einzelbildungen denen Michelangelos nicht entsprechen, sei es jedem zur eigenen Beurteilung vorgeführt.

Tafel 123 Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes (Marmor; Kunstakademie, London). Eine neue Epoche beginnt. Der Naturalismus tritt mehr und mehr zurück. Für den, der gerne alle großen Meister für Kinder ihrer Zeit, ihr Schaffen für die notwendige Folge der Entwicklung hält, wäre dieses Madonnenrelief vorzüglich geeignet, die große Wandlung in Michelangelos Weise als die Folge des Einflusses von Lionardo da Vinci zu fassen. Die Gruppe ist vorzüglich ins Rund komponiert. Zwei Profilgestalten, Maria und der Johannesknabe, rechts und links, werden verbunden durch das Christuskind, das sich in schwingender, kontrapostischer Bewegung nach rechts wendet. Auch die außergewöhnliche Heiterkeit

weist tatsächlich auf jenen anderen Großmeister der Hochrenaissance. Erwähnt werden muß hier das von Michelangelo mit äußerster realistischer Sorgfalt gemalte Doni-Tondo der heiligen Familie, das trotz aller Monumentalität der Formgebung doch, wegen kompositioneller Ungeschicklichkeit, vor dies lionardeske Relief gesetzt werden muß.

Madonna mit dem Kinde (Marmor; Liebfrauenkirche, Brügge). *Tafel 124* Durchaus michelangelesk, ganz dessen ernste tiefsinnende Stimmung gebend, ist diese 1504—05 ausgeführte Madonna, deren große Auffassung und mehr allgemeine Formenbildung das Ende des Naturalismus besonders deutlich zeigt. Ein Vergleich mit der Pietà läßt erkennen, daß die Madonna nur eine Vereinfachung der dort so streng durchgebildeten Formen bedeutet. Alles ist schlichter, größer. Die Vertikale herrscht und bewegt sich in rhythmischer Gliederung nach unten. Das Ganze ist deutlich dreigeteilt: zuerst der Kopf, dann der Oberkörper der Maria mit vielen kleinen Vertikalen im Gewand, endlich der Unterkörper mit dem stehenden Kinde, letzteres vorzüglich gebildet und in voller Rundplastik sich aus den Falten des Mantels heraushebend.

Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes (Marmor; *Tafel 125* Bargello, Florenz). Wieder ein gewaltiger Fortschritt: alle sorgfältigen Berechnungen der Linienführung, der Perspektive u. a. schwinden. Das hohe Gefühl des Meisters für die Massenverteilung, sein mächtiges Raumempfinden kommt hier zum ersten Male großartig und rein zum Ausdruck. Die Figur der Maria massig und schwer, mit starkem Kontrapost, ist in das Rund hineingezwängt. Der Typus des Kopfes ist neu, von mehr breiten Formen, mit kräftigem Schädelbau und großer Stirn; Augen, Nase und Mund, wie die Kiefern sind fest und energisch gebildet, und schon an die Typen der sixtinischen Decke, vorzüglich an die Delphica dort, erinnernd. Das Sentiment ist nachdenklich gestimmt, besonders bei dem sich auf das Buch stützenden Kind. Mir ist immer diese Madonna voll herber Größe, in der imposanten Einfachheit, der Wucht der Formen, die den Raum durchdrängen wollen, als das erste Werk monumentaler Großplastik von Michelangelos Hand erschienen. Wir fühlen schon ein inneres Wogen und Wägen in der Seele des Künstlers. Bald werden die Gestalten aus irdischer Schlichtheit und kleinlicher Form zu wunderbarer

Größe emporwachsen. Der tiefsinnende Geist des Meisters will sich zu höherem Schaffen erheben.

Tafel 126 Matthäus (Marmor; Akademie, Florenz). Ins Gigantische geht schon dieser Matthäus. Für die Domfassade, 1504—06 gearbeitet, muß er in einem Moment höchster Ekstase begonnen sein. So großartig erscheinen plötzlich die monumentalen Formen. Interessant ist zu sehen, wie der Künstler die Figur aus dem Steinblock herausholt. Die großen Umrißlinien bohrt er zuerst ein, dann geht sein Meißel gleichmäßig auf der ganzen Fläche in die Tiefe. Die Hülle, die die Gestalt im Stein verborgen hält, fällt allmählich ab. Bedeutsamer ist der Reichtum künstlerischer Motive. Giovanni Pisano, Donatello, Bertoldo und ebenso Michelangelo schon hatten den Kontrapost gegeben, aber hier zuerst erscheint er als ein Widerspiel des Kampfes zwischen Kraft und Stoff: als ob sich der Körper mit den Gedanken, den Gefühlen erheben, als ob die noch im Stein gefesselte Gestalt sich zum Leben recken wollte. Die energischen Linien bilden die schweren Massen zu starken Formen, zu frischem Leben heraus.

Eine große Unterbrechung folgt. Michelangelo erhält den Auftrag, die Decke der Sixtinischen Kapelle zu bemalen, woran er 1508—12 tätig war. Wir müssen hier auf den betreffenden Band der Malerei hinweisen, der die Würdigung dieses größten Werkes des Meisters bringt, trotzdem auch beim Malen Michelangelo rein plastisch denkt und bildet. Seine Phantasie entwickelt gerade hier die herrlichsten Formbildungen. Sie enthält unendliche Reichtümer an plastischen Motiven und geistigen Gedanken.

Tafel 127 Moses (Marmor; S. Pietro in Vincoli, Rom). Es gibt Momente im Leben der Menschen, im Fortgang der Zeit, wo alle Kräfte zu einer Tat sich einen. Dann ist die Flammenglut verzischt, das Höchste erreicht, der Gipfel ist erstiegen. Einen Halt gibt es nicht mehr und nun geht es wieder hinab in die Tiefen. Die sixtinische Decke Michelangelos war solch ein Höhepunkt der Schaffenskraft gewesen. Zu der überirdischen Phantasie seines Geistes hatte er sich ein höheres Geschlecht geschaffen. Wie Urahnen der Menschheit waren da Propheten und Sibyllen erstanden. Von der gleichen Gigantenrasse, aber jene anderen an Kraft überragend, schon weil er in Michelangelos ureigenster Kunstweise, d. h. in Marmor

gebildet wurde, ist dieser Moses. 1513 wurde er begonnen, 1516 spätestens war er vollendet. In ihrer jetzigen Aufstellung spiegelt die Statue eine schwere Tragik im Leben des Meisters wieder. 1505 bekam er den ersten Auftrag zum Juliusdenkmal. Vierzig Figuren sollten den mächtigen Aufbau schmücken: acht sitzende Propheten und am Untersatz sechzehn gefesselte Sklaven. Das Grabmal des bedeutenden Papstes ist unwürdig verkleinert in einer kleinen Kirche aufgestellt. Nur eine von all den geplanten Gestalten, der Moses, ist dort. Immerhin, diese eine ist genug, Michelangelos Meisterschaft der Plastik über alle zu erheben. Wo sonst ist die Macht religiöser Begeisterung in gleicher Höhe der Auffassung gebildet; wer hat lebensvoller, tiefer den heiligen Zorn des Verkünders der Gesetze Gottes dargestellt! Das Emporwallen höchster Erregung ist in diesem Moses, der soeben noch mit Gott sprach und in Verklärung über die Worte Gottes nachsinnend, durch den Lärm des abtrünnigen Volkes aufgeschreckt ist, wunderbar gegeben. Im Innern tost und stürmt es. Der Zorn schäumt auf. Die flammenden Augen, die »Hörner« als Symbole der Kraft und göttlicher Offenbarung, der wogende Bart, das Zusammenfahren des ganzen Körpers, die Haltung der Arme und Beine spiegeln eine überirdische, gewaltige Sammlung aller Kräfte zu großer Tat wieder: ein Moment noch und die gigantische Gestalt wird sich aufrichten, Donnerworte in das Volk zu schleudern. In der rasenden Leidenschaft vergißt er die Gesetzestafeln, sie fallen herab und zerbrechen. Wiederum ein höchst dramatisches Moment. Das Ergreifende, das Monumentale ist die großartige Einheit der Aktion überall, die Tiefe der Auffassung, die in äußerste Intensität alles Wollen, Können, alle Stimmungen zusammenfaßt und einen großen historischen Moment in einer Gestalt und in ihrer leidenschaftlichen Erregung versinnlicht. Wie kam Michelangelo zu solch ureigenster Konzentration aller persönlichen Energien? Sein leidenschaftlicher Oppositionsgeist hat ihn gewiß schon beim ersten Anblick des im Januar 1506 gefundenen Laokoon gereizt. Nur reliefartige Plastik, wo vornehmlich die Linien sprechen, nur geringe Vertiefung des seelischen Momentes gibt da die Antike. Ihr tritt Michelangelo als Meister der Vollplastik energisch entgegen. Er steigert den der Antike fremden Begriff der raumfüllenden Plastik zum Höchsten.

Kolossale, kubische Massen bildet er zu imposanten Formen, belebt sie mit äußerster Leidenschaft zu stärkster Aktion. Dazu zwingt er die Figur in engen Raum, aus dem sie mit all ihrer Gewalt und Leidenschaft herausdrängt. Michelangelos Moses läßt sich mit der Antike nicht mehr einen. Seine Plastik ist Raumplastik, die der Antike Relief und Linienbildung. Hier ist der Sieg über die Antike in ganzer Bewußtheit vollbracht. Was bisher darin geleistet war, tritt bescheiden zurück. Man vergleiche nur einmal den sitzenden Johannes Donatellos (Tafel 19). Wie anders reich in Durchbildung, wie anders gewaltig an Form, wie anders voller Leben ist dieser Moses Michelangelos.

Tafel 128a Der Kopf des David (Marmor; Akademie, Florenz) im Profil sei hier, im Vergleich zum Moses, abgebildet. Wir bewundern zunächst die Sorgsamkeit, mit der Michelangelo Brust und Arme gearbeitet hat. Fest und bestimmt ist der Kopf, sind Mund, Nase, Augen, die gewölbte Stirne und die Haare gezeichnet. Es fehlt doch schon die kleinliche Detaildurchbildung. Übrigens wäre bei der mächtigen Höhe (5,50 m) das Eingehen in das Detail gänzlich zwecklos gewesen. Um so bestimmter akzentuiert er die Hauptformen wie in der Schärfe der Profillinie und den im Zorn übertrieben zusammengezogenen Augenbrauen.

Tafel 128b Der Kopf des Moses (Marmor; S. Pietro in Vincoli, Rom). Dies Detail, der mächtige Kopf in Profil lehrt uns weiter, wie wichtig dem Michelangelo die Massenbildung der Formen wurde. Alle Detailkunst ist verschwunden und alles ins Mächtige vergrößert. Gerade hier an der Profillinie der Nase erkennt man, daß er die scharfe Silhouette nicht mehr kennt. Das weiche Fleisch, die vollrunde Plastik überall — man beobachte auch die weichen Locken des Bartes, wo nirgends Haare allein, nur Haarwellen gegeben sind — zeigt gegenüber dem Davidkopf die Fortentwicklung ins Monumentale, in die dreidimensionale Form.

Michelangelo
Madonna an der Treppe

Marmor 56 : 39 m
Buonarroti-Museum, Florenz

Michelangelo
Kampf der Lapithen und Kentauren

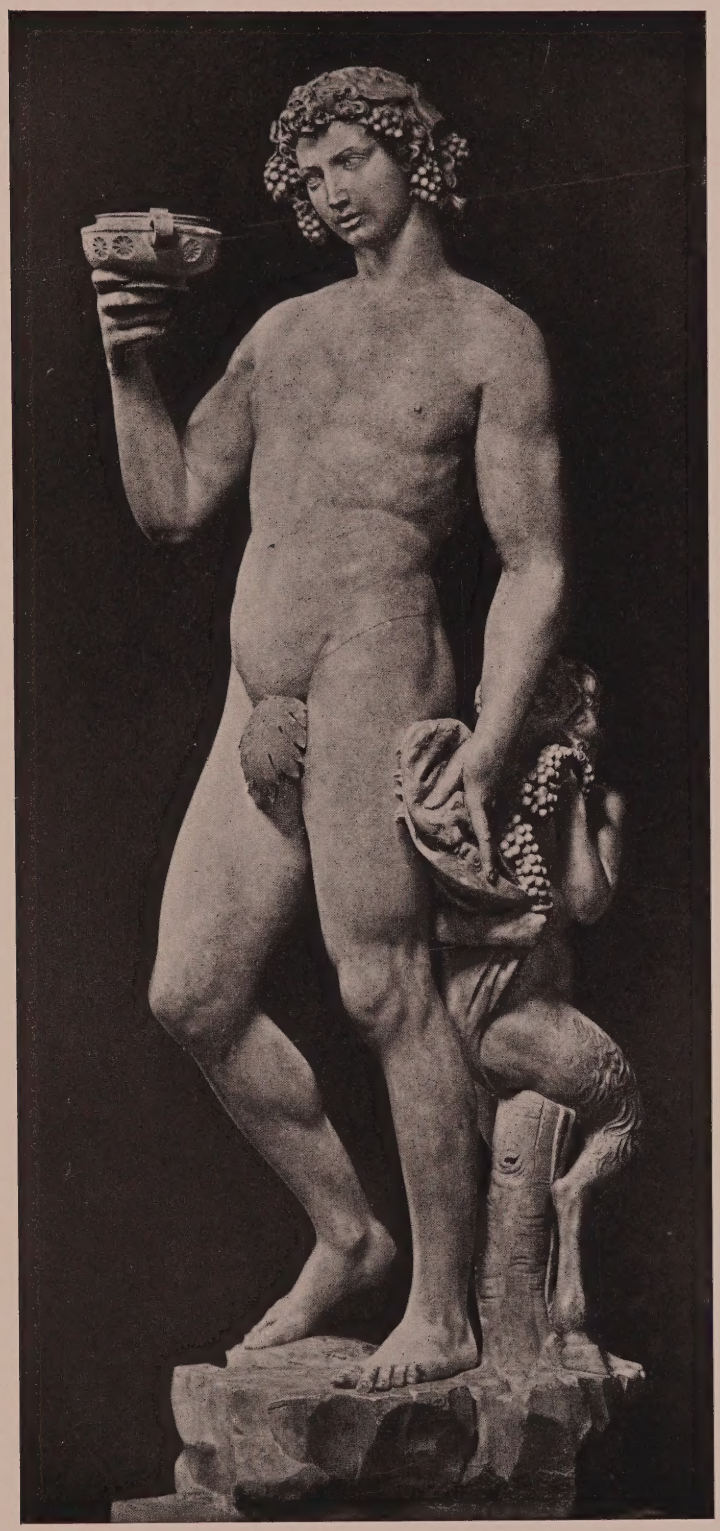
Marmor, 0,79 : 0,88 m
Buonarroti-Museum, Florenz

Michelangelo
Leuchterhaltender Engel

Marmor, 1/3 lebensgroß
S. Domenico, Bologna

Michelangelo
Der heilige Petronius

Marmor, 1/3 lebensgroß
S. Domenico, Bologna



Michelangelo
Bacchus

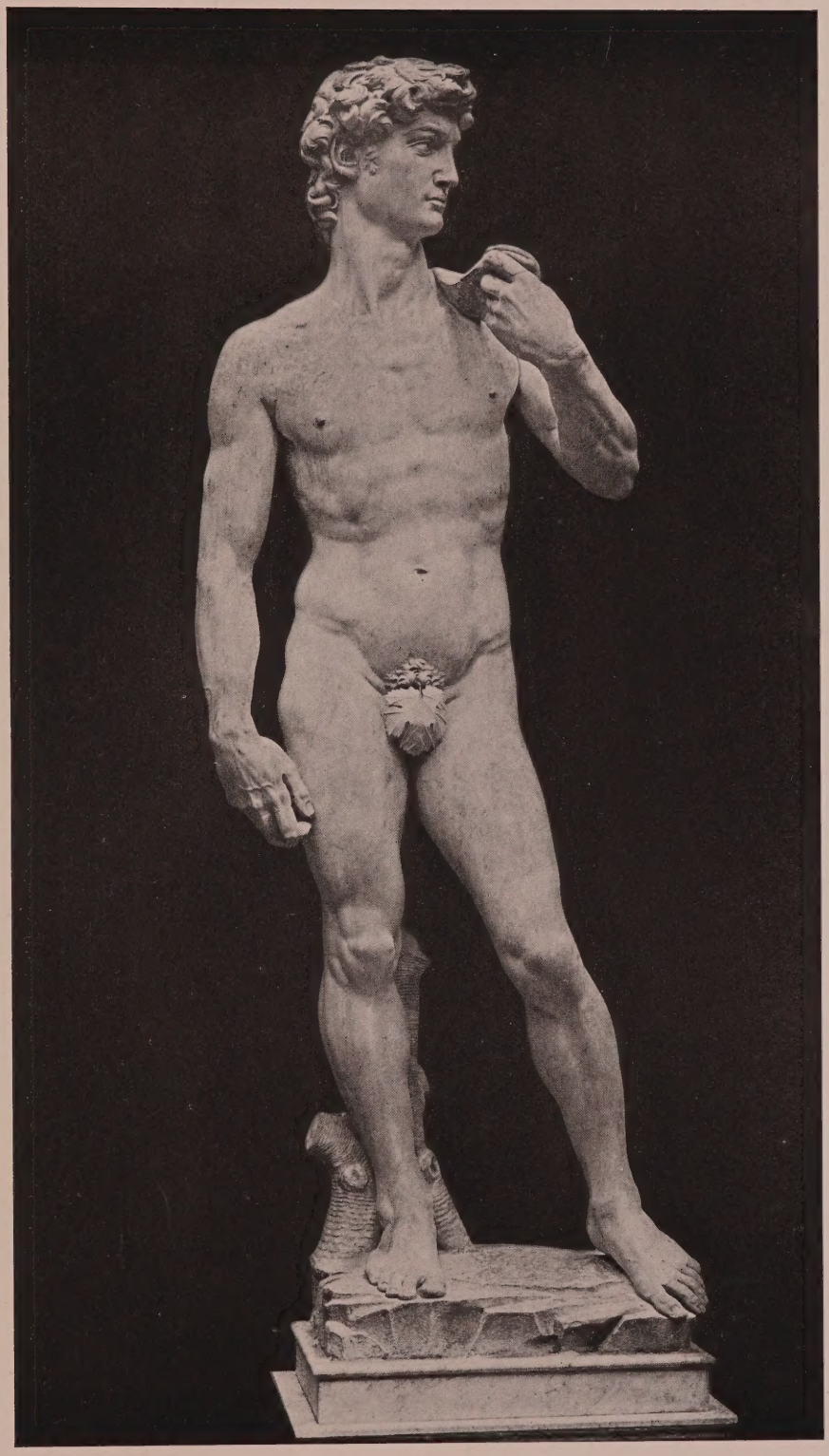
Marmor, 2,08 m h.
Bargello, Florenz

Michelangelo
Pietà

Marmor, 1,75 m h.
S. Peter, Rom

Michelangelo
Jugendlicher Apollo

Marmor, 1,05 m h.
Kensington-Museum, London

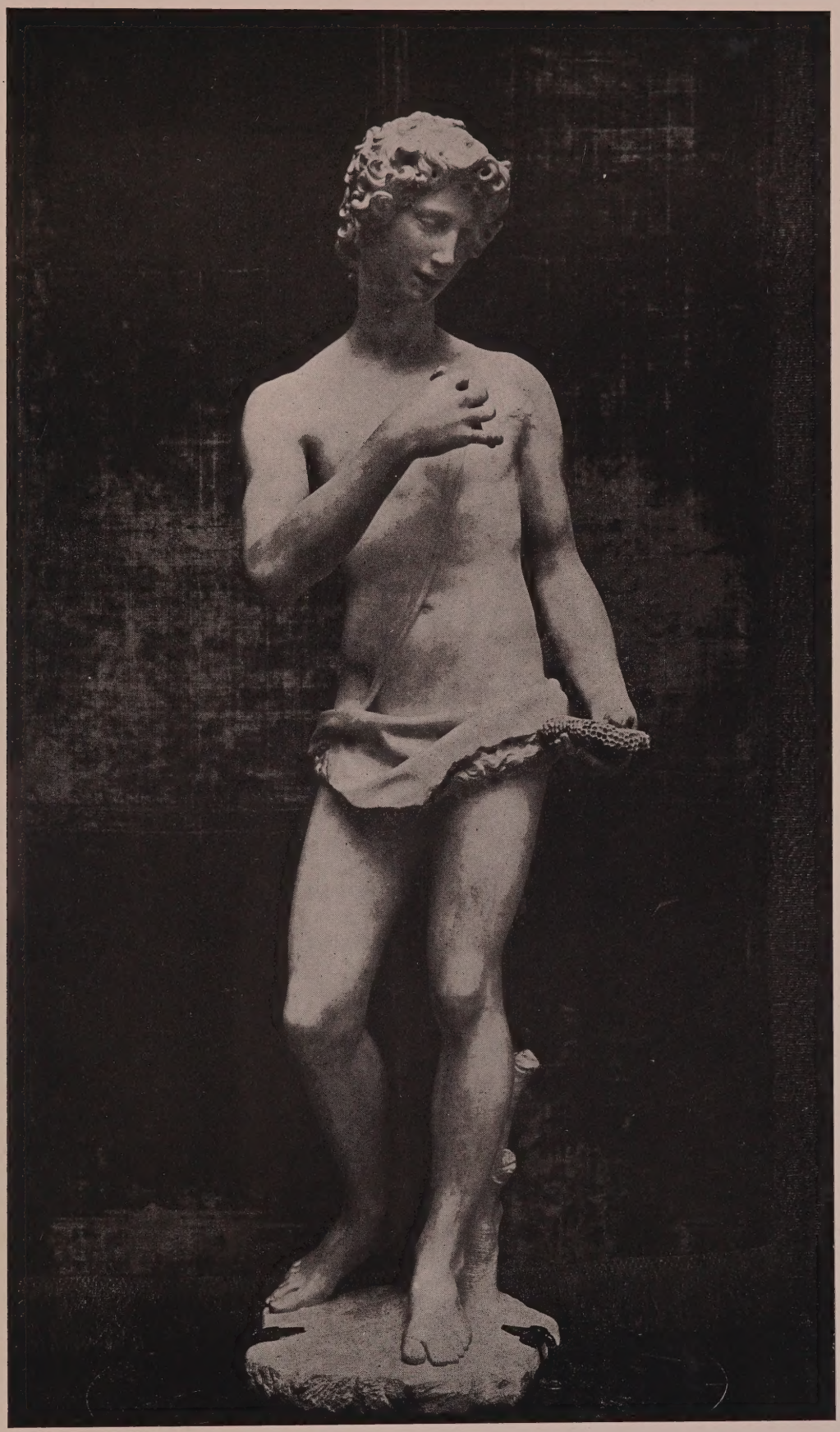


Michelangelo
David

Marmor, 5,50 m h.
Accademia, Florenz

Michelangelo
David

Wachsmodell, 0,48 m h.
Buonarroti-Museum, Florenz



Michelangelo zugeschrieben
Der jugendliche Johannes

Marmor, 1,42 m h.
Berlin

Michelangelo
Madonna mit dem Kinde und Johannes

Marmor, Durchmesser 1,09 m
Akademie, London

Michelangelo
Madonna

Marmor, 1,25 m h.
Liebfrauenkirche, Brügge

Michelangelo
Maria mit dem Kinde und Johannes

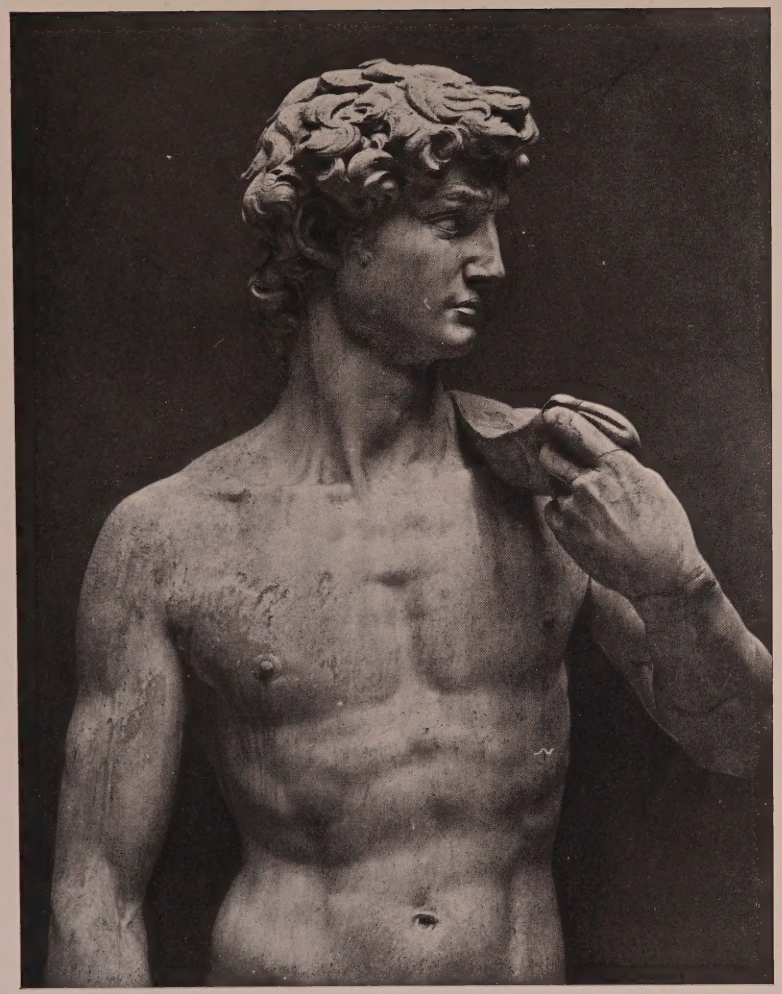
Marmor, 0,81 m Durchm.
Bargello, Florenz

Michelangelo
Matthäus

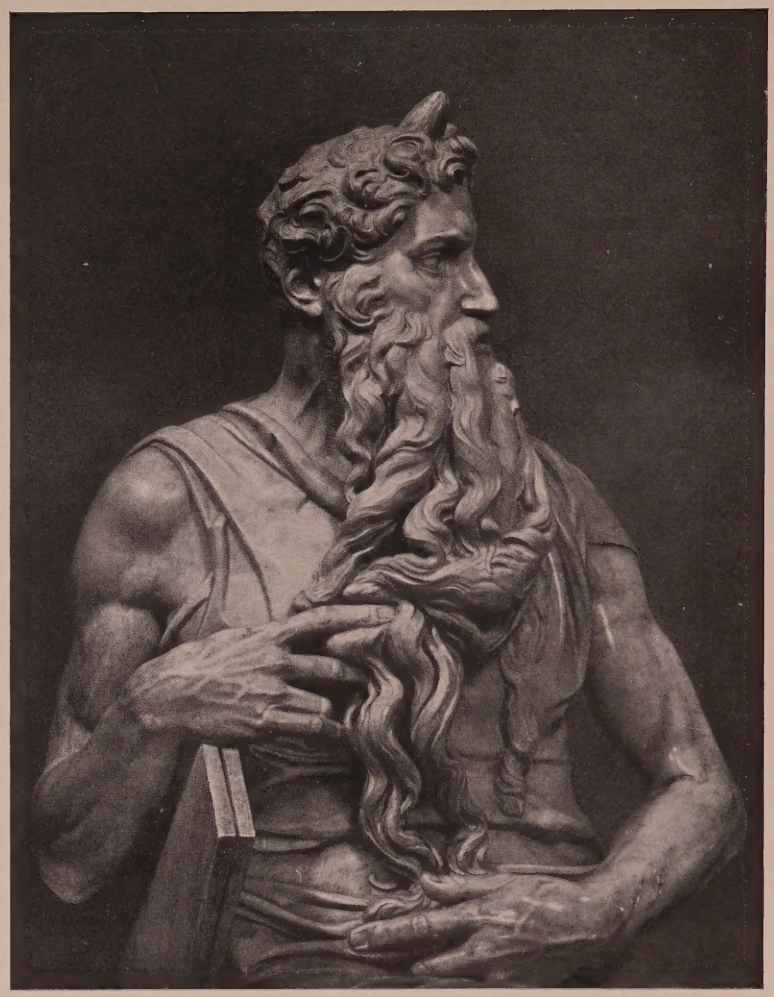
Marmor, 2,20 m h.
Accademia, Florenz

Michelangelo
Moses

Marmor, 2,55 m h.
S. Pietro in Vincoli, Rom



a



b

Michelangelo
David, Moses

Details der Statuen
Tafel 121 und 127

IX. MICHELANGELO.

2. HÖCHSTE BESEELUNG DER PLASTISCHEN FORM; NACHLASSEN DER SCHAFFENSKRAFT.

DIE Grundstimmung des Jünglings Michelangelo hatte etwas Schwermütiges, Herbes. Es war ein hartes Kämpfen gewesen bis sein hochstrebender Geist alle Naturwahrheiten begriffen hatte und in den Vollbesitz seines Könnens gekommen war. Energien höchster Art wurden ausgelöst. Welch männlich feste titanische Gewalt, welche Intensität künstlerischer Vorstellung war tätig, als er den Moses schuf, dieses Symbol höchster Kraft, göttlich starken Willens! Aber auf diese übergewaltige Anstrengung mußte ein Ausruhen, eine Verminderung der Kraftkonzentration folgen. Schon die nächsten Figuren, die »gefesselten Sklaven«, zeigen sichtlich ein Nachlassen der Spannung oder vielmehr den Umschlag aus der lebendigen Aktion in eine mildere Stimmung.

Der sterbende Sklave (Marmor; Paris). Diese und die nächste *Tafel 129*
Figur sind, wie der Moses, noch vor 1516 vollendet. Sie sollten als gefesselte Gestalten an den Pfeilern des Unterbaues zum Grabmal des kriegerischen Papstes Julius II. stehen. Als ob jedwede Widerstandskraft dahin wäre, klingt es in weichen, klagenden Tönen aus dieser zum Sterben müden Gestalt. Wenn auch die Aufgabe derartigen Zustand bedingte, so ist es immerhin charakteristisch für Michelangelos tiefempfindsame Natur, daß er nach Vollendung des Moses offenbar gerade solche Motive suchte. Es ist als ob er die Fülle anderer Stimmungen, die noch in seinem Inneren lebten, d. h. die jenem Kraftgefühl entgegengesetzten, zum Ausdruck bringen wollte. Passive Zustände der Seele drängen sich hervor. Dieser lebensmüde, wie in letztem Verzweifeln und dumpfer Depression herabsinkende Körper ist ein Wunderwerk der Wiedergabe seelischer Gefühle in vollkommenster plastischer Kunstweise: äußerste Weichheit der Formgebung, geradezu glänzende Oberflächenbehandlung des

Fleisches, Betonung der Form als schwere Masse, die den unter den Schultern gefesselten Leib herabzieht, und dem Moment entsprechende Haltung. Ohne jede scharfe Akzentuierung steigt rechts die empfindungsvolle schwingende Bewegung — von Silhouette möchte man nicht reden, da die außerordentlich weiche Rundbildung der Formen den Begriff einer scharfen Linie gar nicht aufkommen läßt — bis zum Ellenbogen des linken Armes empor, dessen Hand den nach links sinkenden Kopf nicht zu halten vermag. Links eilt alles hinab: der rechte Arm will schon schlaff herunterfallen, im nächsten Augenblick würde der Körper nach rechts, wo der Fuß schon eingeknickt ist, hinstürzen, wenn er nicht durch das Band an den Pfeiler gefesselt wäre. Nichts von kräftigem Leben, sondern nur müdes widerstandsloses Sichhingeben in das schwere Geschick! Entgegen einstigen Kraftgefühlen hier vollkommene Ermattung. Der Hochmeister der Plastik schlägt einen neuen Ton, den feinen Sentimentes, an. Man vergleiche diese Gestalt einmal mit dem Bacchus. Wieviel weicher sind die Formen gebildet, und doch wieviel klarer tritt der Körperbau heraus, wieviel reicher ist der Aufbau des Ganzen mit dem erhobenen Arm, der Feingliederung der Teile gegenüber jener noch harten Formbildung. Der Bacchus ist eine Arbeit stärksten Naturalismus, der Sklave hat höchstes künstlerisches und durchaus persönliches Gepräge, ist ein Charakterstück, der Typus von Verzweifeln und Leiden.

Tafel 130 Der ringende Sklave (Marmor; Paris). Ein neues Moment: das aussichtslose, mühselige Sichwinden und Ringen. Die stark gebrochene Haltung der Figur, die gefesselten Arme, wie die gewaltige Anstrengung, die in der Bewegung des Kopfes, des Körpers, der Beine zum Ausdruck kommt, all das bedeutet die streitende Kraft ohne Sieg. Gerade hier ist bei der großen Gleichheit des Motives ein Vergleich mit dem Laokoon interessant. Die Antike gibt ein geistreiches Schwingen und Schwellen rhythmischer Linien. Das bleibt ihr immer die Hauptsache; das schmerzhafte Leiden, schwere Kämpfen der Gestalten hat sich in das edle Gleichmaß einzufügen und kommt so nicht zu deutlichem Ausdruck. Schmerzen wecken Dissonanzen und diese können sich nicht mit ruhevoll schönen Harmonien einen. Michelangelo fühlte das und strebte in seiner tiefinnerlichen Leidenschaft weiter. Er erkannte, daß all unser Schaffen, alle

Stimmungen sich aus dem Kontrast zwischen Kraft und Stoff entwinden und daß dieser Kontrast in der sinnlichen Erscheinung, in der Plastik als Widerstreit zwischen Bewegung und Masse hervortritt. In der Antike dient alles, abgesehen von mancherlei realistischen Trumpfen, doch nur der Schönheit. Die Bewegung schwingt sich leicht, und nirgends ist von Widerständen in der Masse etwas zu finden. Das zeigt der Laokoon. Michelangelos Gestalt zeigt ein mühseliges Sichwinden. Vergebens versuchen die energischen Bewegungen die Massen aus der Fesselung zu befreien. Wir werden nicht von rhythmischen Schwingungen zu ruhevollem Genießen gestimmt. Nur was die äußere Lage und zugleich das seelische Empfinden im betreffenden Moment fordert, ist gegeben. Wir denken uns hinein in diesen Körper und fühlen dies schmerzhafte Leiden und Ringen nach. Die wunderbare Einheit und Harmonie zwischen äußerer und innerer Wahrheit — das ist Michelangelos Schönheit.

Der gefesselte Sklave (Marmor; Akademie, Florenz). Noch vier weitere unvollendete Sklavenfiguren sind uns erhalten. Sie sind sicher erst in Florenz (1518—22) gearbeitet. In ihnen sehen wir die Freude des Plastikers, die Fülle der Massen, den Reichtum an Bewegungen immer wieder neu und glänzend zu gestalten. Mit wahrer Wollust bildet er gigantische Formen aus übergroßen Blöcken. Das Motiv der Fesselung variiert er in immer geistvoller Weise. So scheint diese Figur mit solch gewaltigem Gliederbau, solch titanischen Muskelmassen sich fast schon losgelöst zu haben. Nur die rechte Hand und die Füße sind noch gefesselt. Der innere Widerstand kommt zum Ausbruch in den gewaltigen Gegenbewegungen des Körpers. Der Kopf ist tief herabgebeugt, der breite Oberkörper dreht sich, die Arme, die Beine kämpfen vergebens nach gänzlicher Befreiung. Gegenüber dem Moses und den vorigen Sklaven scheint hier dem Künstler weniger an der Herausarbeitung einer Seelenstimmung als vielmehr an der möglichst kräftigen, wuchtigen Gestaltung der Formen gelegen zu haben. Diese wie die andern drei Gestalten, einst in einer Grotte des Boboli-Gartens versteckt, wirken jetzt in freier Aufstellung ganz anders lebendig und groß. *Tafel 131*

Der auferstandene Christus (Marmor; S. Maria s. Minerva, Rom). Eine Gestalt von Weichheit und Milde, Sanftmut und Schönheit. Michel- *Tafel 132*

angelo hat offenbar den himmlischen Erlöser in reiner Schönheit und göttlicher Milde darstellen wollen. Der Leib, diese menschliche Hülle ist von prachtvoller Formgebung, weich und ohne Mangel — das Gesicht ist durch Schülerhand verdorben. Selbst die Kontrapostbewegung des linken Armes wirkt sanft, fast schlaff, während sie eigentlich der Ausdruck von Opposition und Kraft sein soll. Als Meister elementarer Gewalten kennen wir Michelangelo. Wenn wir den Ausdruck »Stimmung« bei seinen bisherigen Gestalten anwendeten, so mußte man da dem Worte jeden Beigeschmack von Weichheit und Sentimentalität nehmen, was ihm allzuleicht beigemischt wird. Es gibt auch Stimmungen der Kraft, des Vollbewußtseins. Die Kunstwerke sprudeln aber jetzt nicht mehr leicht aus ihm heraus; religiöse Gedanken treten dazu. Das ist der Beginn der dritten und zugleich letzten großen Epoche seiner Kunst.

Er kam wieder nach Florenz. 1512 waren die seit 1494 vertriebenen Medici wieder nach Florenz zurückgekehrt, 1515 zog Leo X., ein Mediceer, unter großem Prunk dort ein, 1516 kehrte Michelangelo wieder heim. 1517 erhielt er einen glänzenden Auftrag, die Fassade von S. Lorenzo zu schmücken. Er mußte, da die Medici eigne Marmorbrüche verwenden wollten, zunächst eine große Fahrstraße bauen. Dadurch verzögerte sich der Aufbau und 1519 wurde er ganz aufgegeben.

Tafel 133 Die Grabkapelle der Medici (Neue Sakristei, S. Lorenzo, Florenz). 1520 erhielt Michelangelo den Auftrag, eine Grabkapelle für die Medici zu bauen. Zuerst sollten vier, später sechs Grabmäler darin errichtet werden; indes nur zwei Stücke sind fertig geworden, die der Herzöge Giuliano und Lorenzo, und eine Madonna. Die beiden Familienheiligen Cosmas und Damianus wurden nach seinen Modellen von Schülern ausgeführt. Die Aufstellung der Grabmäler erfolgte erst 1563 durch Vasari, als Michelangelo schon in Rom war. Mag demnach auch manches nicht genau im Sinne des Meisters sein, als Ganzes ist es durchaus sein eigenes, ein vollkommen in sich geschlossenes Werk, das auf gleich genialer Höhe wie die Sixtinische Decke steht. Wurde diese jedoch in des Künstlers ganzer Vollkraft geschaffen als ein immer neues, reiches Überquellen künstlerischer Phantasie, nirgends gebändigt durch starre Formeln oder etwa verwirrt durch des Künstlers Mißstimmungen, so hat die Kapelle

ein anderer Mensch, beschwert mit tiefen Gedanken, geschaffen. Es ist nicht mehr der kraftstrotzende, freischaffende Mann. Sinnen und Grübeln über das Wesen unseres Ichs, das Werden und Vergehen, über die Allmacht der Zeit werden hier lebendig. Aber andererseits erhebt sich der rein künstlerische Gedanke, die Plastik als Siegerin im Raume. Diese Gesamtansicht offenbart, daß Architektur und Ornament ganz in den Dienst der Plastik gestellt sind. Die raumfüllende Macht der Plastik will der Künstler möglichst wirksam gestalten. Der ganze Bau und das Beiwerk sollen nur Folie der Figuren sein, die in ihrer gewaltigen Masse vor dem kraftlosen Hintergrund hervortreten. Er sucht dabei den architektonischen Raum durch besondere, optisch täuschende Mittel zu erhöhen, räumlich gewaltiger zu gestalten. Das ist Effektarchitektur, der Beginn des Barock, freilich noch nicht zu eignen Zwecken, sondern nur zur Erhöhung plastischer Wirkungen.

Die Madonna der Grabkapelle (Marmor; S. Lorenzo, Florenz). *Tafel 134* Als die erste Schöpfung, in noch voller gewaltiger Manneskraft, ist diese Madonna gearbeitet, das Hauptbeispiel für die sprechende Gewalt des Kontrapostes, der in der Mutter wie dem Kinde fast übertrieben verwendet wird. Äußerste Lebendigkeit in den Gestalten und dazu klar herausgearbeitete Formen, die Größe der Erscheinung, der herbe Ausdruck im Gesicht der Maria, die ganze Tiefe der Auffassung, die lebensvolle Dramatik und der Reichtum an Formen, Bewegungen drängen sich uns auf. Aber noch mehr: die Fülle der Nebenansichten kommen hinzu, die zu erschauen wir durch das starke Vorspringen der Figur und die gewaltige innere Drehung des massigen Körpers gezwungen werden. Wie höhnend gegen die strenge Regel der Antike vom Reliefstil und einem einzigen Ansichtspunkt klingt diese gänzlich freie, großartige Darstellung. Michelangelos gewaltiger Geist, über Gesetz und Formel stehend, sprengt jede Theorie. In der Gewalt seiner künstlerischen Vorstellung erfaßt er immer die vollplastische Erscheinung. Bei dieser Madonna hat er gewiß den kubischen Block als Ganzes behandelt und die Gestalt wenigstens von drei Seiten auf einmal aus dem Stein hervorgeholt. Man vergleiche sie mit der Brügger Madonna (Tafel 124). Noch in reiner Frontansicht reliefartig war sie gedacht. Welch mächtiges Heranwachsen der Formen,

welche massige Vollplastik der Erscheinung, Lebendigkeit in der Bewegung zeigt daneben die Medici-Madonna.

Tafel 135 Grabmal des Giuliano de' Medici (Marmor; S. Lorenzo, Florenz). Was war nun der große Grundgedanke? Hat überhaupt ein solcher sich während der langen Jahre (1521—34) halten können? Ist er nicht vielmehr erst im Laufe der Arbeit entstanden? Mir scheint es, als ob die endgültige Idee am Ende, etwa seit 1530, im Geiste des Künstlers klar geworden sei. Zuerst sollten Allegorieen von Ländern und Flüssen neben den Gestalten der Toten die Herrschergewalt der Medici verkörpern. Dieser Plan, wie mancher andere, wurde zunichte, und folgender Grundgedanke mag in dem durch widrige Schicksale — man denke an das Grabmal Julius II. oder an die Fassade von S. Lorenzo — verdüsterten Geiste Michelangelos aufgetaucht sein. Der alte Michelangelo hat Bitteres erlebt und in Schicksale hineingeschaut. Das in frischen Taten und das in tiefem Denken wirkende Leben stellt er gegeneinander. Zwei Grabmäler sind entstanden. Nicht streng als Porträtgrabmäler gedacht, sollen sie großartige Typen dieser zwei Kontraste in Auffassung und Führung des Lebens plastisch vorführen. Schon am Juliusgrab war die Idee des gebundenen Lebens in den gefesselten Sklaven aufgetaucht. Vita activa und vita contemplativa werden jetzt durch je drei Gestalten verkörpert. Das tätige Leben erscheint in der kräftig aufgerichteten Feldherrngestalt des jüngeren Giuliano, dessen Kopf scharf ins Profil gerichtet ist. Den gleichen Gedanken in anderer Form geben die beiden allegorischen Gestalten auf dem Sarkophag. Die vita activa ist in zwei gegensätzlichen Momenten als der Tag, »il giorno«, von frischer, männlicher Kraftgewalt, und als die Nacht, »la notte«, in tiefversunkenem Schlaf allegorisch dargestellt. Beiden Gestalten gibt der Künstler gigantische Formen und übertriebene, schier unmögliche, kontrapostische Stellungen. Von dem Tag sehen wir Rücken und Gesicht zugleich, und der eine Fuß ist über den andern geschlagen. Von der Nacht werden wir noch später sprechen. Überblicken wir das Ganze: wie wuchtig, voll reicher Bewegung, voll wahren Ausdruckes sind der lebendige Tag und der kräftigende Schlaf, ferner, in welcher Formenfülle treten da Skulpturen aus der Architektur hervor, die zusammen mit den zierlichen Bildungen des Sarkophags, der Gesimse

nur die dürftige Folie bildet. Es resultiert ein künstlerisches Zusammenspiel ersten Ranges und die Plastik der Formen ist zu höchster Fülle und Festigkeit gestaltet: die raumfüllende Plastik ist Siegerin.

Grabmal des Lorenzo de' Medici (Marmor; S. Lorenzo, Florenz). *Tafel 136*
Wenn bei der vita activa das Künstlerisch-Technische, die Plastik sich in körperlicher Pracht zeigte, werden hier bei der vita comtemplativa die inneren Gefühle stark. Lorenzo de' Medici, der Denker genannt, sitzt oben in Gedanken versunken, eine Idealgestalt des grüblerischen Sinnens. Der Abendschimmer, »il crepusculo«, und die Morgendämmerung, »la alba«, sind ihm zugeordnet. Den übermenschlichen Formen, dem wilden Auf und Nieder der Bewegungen auf dem ersten Grabmal tritt hier ein weiches Sichhingeben der Gefühle und ein mehr menschliches Wesen gegenüber. Alles geht ohne Widerspruch ineinander über: weiche melodische Schwingungen einer sanften, zarten Weise. Es ist ein Sinnen und Träumen im Halbschlaf. Das beschauliche Leben, die feinen Stimmungen zwischen Sein und Nichtsein, in sie hat sich der einstige Heros impulsiver Kraft versenkt. Der sprudelnde Feuereifer der Jugend ist dahin, ebenso wie die energische Schaffenskraft des Mannes. Als er 1533 Florenz für immer verließ, ohne die Denkmäler vollendet zu haben, war er siebenundfünfzig Jahre alt. Der Künstlerphilosoph Michelangelo ist hier ganz in seinem Element und alles ist wie aus einem Guß. Kein Zweifel ist mehr, daß allein seine Seelenstimmung die Darstellung veranlaßt hat. Mancherlei religiöse Gedanken mögen mitgewirkt haben. In sich gekehrt, einsam ist der große Geist; tiefe Gedanken, ja innere Dissonanzen stimmen ihn zu schwermütigen Akkorden. Eines seiner ausdruckvollsten Meisterwerke haben wir vor uns: die wunderbare Einheit zwischen dem Geist des Künstlers und seinem Werk, wo das Innere der Seele, der geistige Inhalt durchaus zur künstlerischen Form, zu vollkommener Plastik gestaltet ist.

So spielen sich große menschliche Erlebnisse in dieser Kapelle ab. Diese ureigenste Persönlichkeit voller Kraft und Willen, begabt mit größter Energie und ureigenster Vorstellung, scheint hier den Gang seines Lebens, seine künstlerische wie menschliche Entwicklung geben zu wollen. Die vita activa, das Symbol der stürmenden Jugendzeit, der

festen Manneskraft, wandelt sich allmählich um in die vita contemplativa, und die Persönlichkeit zieht sich tief in sein Inneres zurück. Es ist das tragische Geschick der Vergänglichkeit. So hat Michelangelo die bildende Kunst, die Plastik zur Ausdrucksfähigkeit gebracht, die weitesten Ideengänge über Werden, Sein und Vergehen, die feinsten Empfindungen zu versinnlichen.

Zur einheitlichen Wirkung des Ganzen bedurfte es besonders feiner künstlerischer Verknüpfung der drei Gestalten untereinander: eine sitzende Figur und zwei liegende Figuren fügen sich ohne Schematismus in ein gleichseitiges Dreieck. Bald kraftvoll lebendig im Auf und Nieder, bald zart und weich schwingen sich die Linien ineinander. Auf dem Giuliano-Grab erscheinen die liegenden Figuren zwar zu groß, so daß man an andere Absichten denken muß. Vollkommen einig und geschlossen sind jedoch die Gestalten des Lorenzo-Grabmales. Solch geistvolle Zusammenfügung von drei Freifiguren zu einer Gruppe mit Hilfe dienstbarer Architektur, ist etwas absolut Neues. Mit dieser genialen Einigung ist der erste Schritt zu freimoderner Plastik getan, im Gegensatz zu dem ersten Entwurf des Juliusgrabmales, das in seinem mausoleumartigen Bau der Antike nachgebildet war.

Tafel 137 Die Nacht (Marmor; S. Lorenzo, Florenz). Betrachten wir noch einmal zwei der Nebenfiguren, zunächst die Nacht von dem Grabmal Giulianos. Michelangelo gibt nur dieser Gestalt noch ein Wahrzeichen, die Eule. In der Antike verleihen fast allein solche Attribute den Figuren Sinn. Michelangelo macht sich die Arbeit nicht so leicht: Haltung und Bewegung der Gestalt, Ausdruck des Gesichtes müssen mitsprechen. Der tätige Tag ist eine an Körperlichkeit und Masse wie an Reichtum der Bewegungen übersättigte Figur. Auch die Nacht, dieser tiefe erquickende Schlaf nach vollster Tätigkeit, ist in dieser weiblichen Gestalt monumental gebildet. Sie ist übernatürlich und in ihren Bewegungen in unmögliche Lagen hineingepreßt. Man beobachte hier einmal eine Eigenart Michelangelos: das Tuch unter dem Leib arbeitet er als starke gradlinige Parallele zu dem sorgsam durchgebildeten, tief unterarbeiteten Körper aus. An glänzender Behandlung steht die Figur allen anderen voran. Michelangelo ist durchaus Plastiker. Es suchte nach immer neuen künstlerischen Motiven.

Daß sie dazu Ausdruck neuer Gefühle wurden, macht seine Größe, die Gewalt der Wirkung seiner Werke aus. Seine Künstlerseele hat es gereizt, nach endgültiger Gestaltung des Sitzmotivs am Moses hier das Liegemotiv zu vervollkommnen. Diese liegenden Gestalten sind die ersten der Art in der Renaissance. Höchstens die halbsitzenden Allegorien des Pollaiuolo wären zu nennen. Antike Vorbilder (Flußgötter u. a.) mögen mitgewirkt haben. Aber Michelangelo bildet, wie gesagt, die Figur zusammen mit ihrer Haltung zu einer Einheit. Die massiven Monumentalgestalten bedurften außergewöhnlicher Bewegungen. Nur so wird das Gleichgewicht wiedergewonnen. Bei dem Paar von »Tag« und »Nacht« gibt er zunächst die schwierigsten Motive des Liegens, die komplizierten Drehungen und Wendungen in Körpern und Gliedern. Er kämpft noch mit der äußeren Form, sucht die schwierigsten Bewegungsprobleme zu bezwingen in anatomisch-plastischem Sinne.

Die Morgendämmerung (Marmor, überlebensgroß; S. Lorenzo, Florenz). Das allmähliche Dahinsinken der Kraft, des Lebens zum Schlafe bedeutet der Abend. Diese Morgendämmerung gibt uns das traumumschleierte Erwachen. Ist es nicht, als wollte die linke Hand den Nebelhauch wegstreifen? Langsam nur erwacht Leben in der Figur, sie richtet sich allmählich empor. Welche Feinheit der Stimmung, aber auch welche Schönheiten an künstlerischer Formbildung! Michelangelo ist ebensowenig wie Donatello ein Verehrer der Frau gewesen. Und trotzdem hat er hier eine der schönsten, zum mindesten eine der ausdrucksvollsten Frauengestalten gebildet. Freilich sieht der Körperbau nicht wie nach weiblichem Modell studiert aus, das Gesicht wirkt schematisch, aber die Formen sind der gewaltsamen Nacht gegenüber weich und zart. Wie ausdrucksvoll ist das Emporrichten gegeben, und wie fein ist die Horizontale des Gesimses gezogen, daß die gerade Linie jedwede leichte Schwingung der Silhouette an dem aufgerichteten linken Fuß und der erhobenen linken Hand heraushebt. Erst so erfaßt unser Auge die ganze Delikatesse, das sanfte Sentiment der Bewegungen. Die Zartheit der Modellierung wird vor dem glatten weißen Grund wirksam. Wir begreifen hier den gewaltigen Fortschritt, den Michelangelos Verzicht auf die Bemalung für die Plastik bedeutete. Nicht nur die Einheit der Gestalt

Tafel 138

wurde da gesteigert, sondern auch die Feinheit der Marmorbehandlung. Es ist wie ein mildes, sanftes Ausklingen der wunderbaren, seelenvollen Großplastik des Meisters. Er verfeinert die Stellungen, die einzelnen Motive, und zugleich kann sein seelisches Wesen sich dem künstlerischen inniger einfügen. Der Plastiker Michelangelo hat sein letztes großes Werk vollbracht. Was noch folgt, bedeutet daneben nichts mehr. Es zeigt sich das Sinken der Kraft, manches Mal gemischt mit bitterer Wehmut, die den alten Meister ergriff.

Tafel 139 Der Sieg (Marmor; Akademie, Florenz). Der Gedanke der Gruppierung von zwei Gestalten war schon früh aufgetaucht, schlicht und einfach bei der Pietà oder der Brügger Madonna. Zu künstlerischer Gestaltung kam er erst bei der Medici-Madonna, wo er mit dem starken Kontrapost die Gestalten zu einem Ganzen zusammenfügte. Ihr schließt sich diese um 1530 geschaffene Gruppe an, bei welcher der Künstler in anderer Weise, mit einer durch die beiden Gestalten gehenden Bewegung das Problem zu lösen versucht hat. In der tief herabgedrückten schweren Gestalt beginnt die Drehung und setzt sich in dem langgestreckten, das linke Knie auf den Gefesselten stützenden Sieger zu schraubenartiger Windung fort. Eine absolute Frontansicht ist mit Absicht vermieden. Damit ist das grundlegende Motiv zu einer ganzen Epoche der Plastik, der des Jean de Boulogne, gegeben. Übrigens erinnern die unangenehmen Proportionen an die Gestalt des Giuliano de' Medici.

Tafel 140 Kauernder Knabe (Marmor; Eremitage, Petersburg). Diese Figur erscheint rein als künstlerisches Problem. Auf engstem Raum soll eine möglichst bewegungsreiche Gestalt geschaffen werden. Ganz in sich geduckt kauert der Knabe, mit dem linken Arm zum rechten Fuß greifend. Er ist im Motiv der Gestalt des früheren Apollo (Tafel 119) ähnlich. Indes weist die schwere vollplastische Bildung der Formen, die fast übertrieben sind, auf bedeutend spätere Zeit.

Tafel 141 David (Marmor; Bargello, Florenz). Bescheidener, aber auch weicher und feiner ist diese nackte Figur, die den Eindruck macht, als sei sie eine Arbeit in den Mußestunden. Rein künstlerisch sind die Motive; der Kontrapost spielt ebenfalls eine starke Rolle. Ein Akt, der rechte Fuß hochgestellt, der rechte Arm herabhängend, dem entgegen

bei geradestehendem linken Fuß die linke Hand weit übergreift, so daß selbst der Kopf weichen, sich nach rechts wenden muß. Die Formen sind außergewöhnlich verallgemeinert, ohne individuelle Bildung. Wegen dieser Typisierung gehört die Figur in die späte Zeit. Übrigens wird sie auch als Apollo, der den Pfeil aus dem Köcher holt, bezeichnet.

Brutus (Marmorbüste; Bargello, Florenz). Des Künstlers ganze Kraft *Tafel 142* wurde in den Jahren 1534—44 durch die gewaltige Arbeit des jüngsten Gerichtes in Anspruch genommen, welches er an der Altarwand der sixtinischen Kapelle malte. Dort hatte er noch einmal in der Fülle prächtiger Aktgestalten, ergreifender Bewegungs- und Stimmungsmotive geschwelgt. Leider kann dieses Meisterwerk gemalter Plastik hier nicht besprochen werden. Er hat damals nur wenig plastische Werke gearbeitet. Wir haben hier wahrscheinlich eine Erinnerung an Lorenzino de' Medici vor uns, der 1537 den grausamen Alessandro de' Medici tötete. Der Schnitt der Büste ist spätantiken Büsten nachgebildet. Sie ist unvollendet, aber man kann erkennen, daß auch hier eine charakteristische Porträtbildung dem Meister fern lag. Die kräftigen großen Formen haben etwas Monumentales.

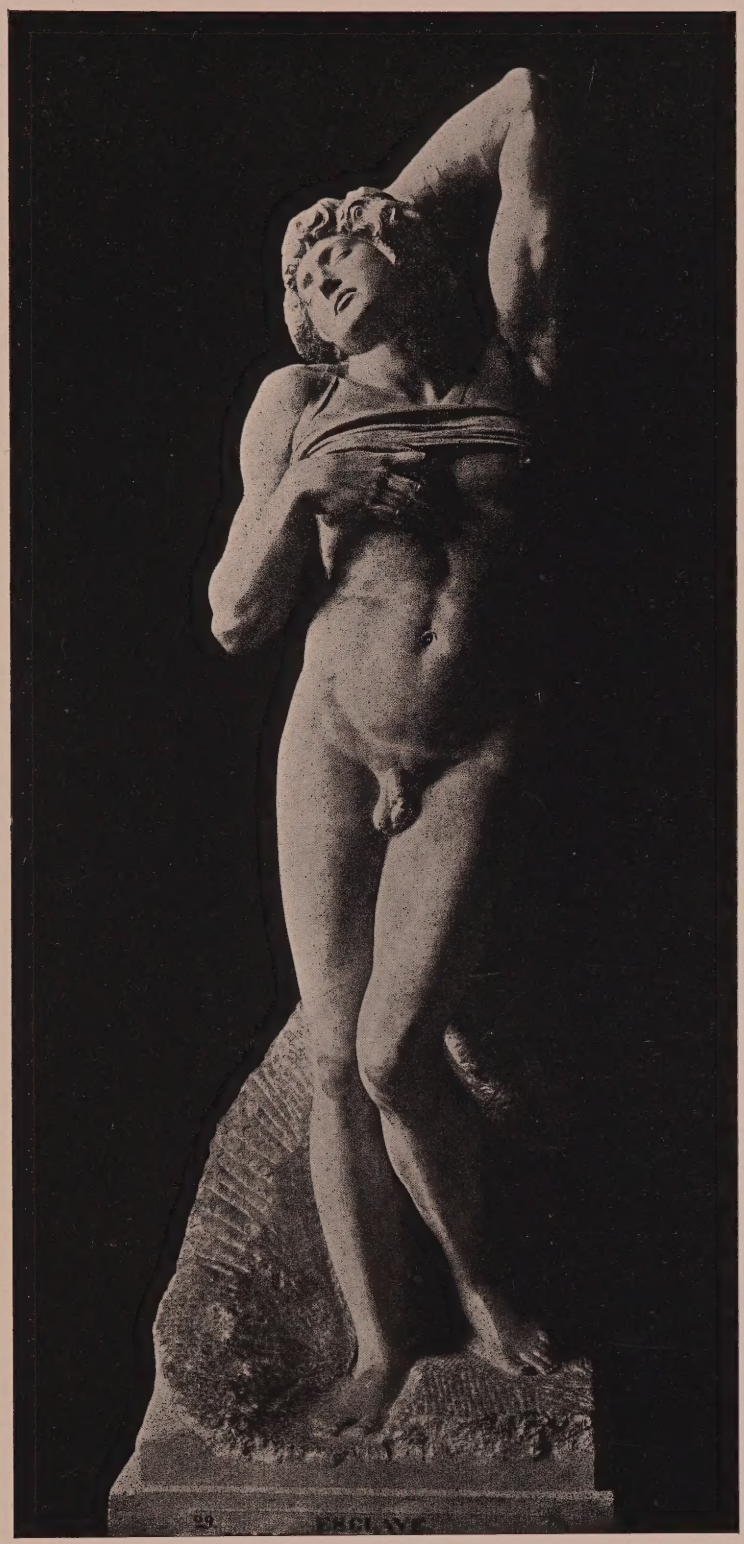
Grabmal des Papstes Julius II. (Marmor; S. Pietro in Vincoli, *Tafel 143* Rom). Das ist der 1545 vollendete Rest des großartigen Planes von 1505, der ein reich geschmücktes, freistehendes Mausoleum geben sollte. 1513 hatte man es auf die Hälfte, 1532 auf ein Wandgrab verkleinert. Alle Konferenzen und Kontrakte halfen nichts. 1545 wurde dieser Aufbau fertig. Nur der gewaltige Moses wurde hierher an diesen trübseligen Ort verbannt. Die beiden Gestalten rechts und links, von Michelangelo eigenhändig gearbeitet, sind schwache, schnell ausgeführte Leistungen, nur interessant wegen des Motives. Lea und Rahel sollen es sein, das werktätige und das beschauliche Leben, nach Dantes Divina commedia. Sie waren demnach Reflexe des großen Grundgedankens der Medicäer-Kapelle. Die Madonna, der Prophet und die Sibylle darüber wurden durch Raffaello da Montelupo und Pietro Urbino vollendet. Andere Gestalten, die zu dem Grabmal gearbeitet wurden, wie die sechs Sklaven (zwei im Louvre, vier in der Akademie zu Florenz) stehen fern von ihrer einstigen Bestimmung.

Die Grablegung Christi (Marmor; Dom, Florenz). Von dem un- *Tafel 144* abwendbaren Dahinsinken der Kraft, von dem Sieg der Zeit über alles,

über Macht und Größe, sollte Michelangelo noch einmal sprechen. In späten, trüben Stunden mag er diese Gruppe ausgeführt und für sein Grab bestimmt haben. Die Arbeit blieb unvollendet. Christus, tot in sich zusammenbrechend, wird nur schwer noch von den drei Gestalten aufrechtgehalten. Denken wir an das Sterben des Sklaven (Tafel 129), so entdecken wir, wie jede Fülle der Form, jede Kraft entschwunden ist. Nur die Schwäche ist gegeben, das Zusammensinken im Zickzack. Nur die Trübsal, das trauernde Klagen in den drei Nebenfiguren ist herausgebildet. Also nur Leid und Tod interessieren den greisen Michelangelo, nicht mehr plastische Formenfülle.

Am 15. Februar 1564 ist er in Rom gestorben. Eine außerordentlich glänzende Leichenfeier fand dort statt. Der Leichnam des stolzen Florentiners wurde nach Florenz gebracht. In S. Croce ist er begraben. Auf seinem Grabmal sitzen die drei bildenden Künste, Plastik, Architektur und Malerei klagend. Wahrlich er sank nicht allein dahin, sondern mit ihm ging die große Monumentalplastik Italiens für immer ins Grab.

Michelangelo! Noch einmal fassen wir zusammen, was er für die Moderne bedeutet. Er hat das, was die Antike an sinnlicher Formvorstellung besessen, und das, was das Mittelalter, das christliche Menschentum an seelischem Gehalt zugefügt, wunderbar zusammengefaßt und zu einer eigenen Welt- und Kunstanschauung gebildet. Er ist der gewaltige Neuschöpfer, der eine eigene monumentale Großplastik geschaffen. Er ist über die Antike künstlerisch und menschlich hinausgegangen, indem er an Stelle ihrer reliefartigen, kalten Auffassung vollplastisch raumfüllende Masse bildete und zugleich die feinsten Seelenstimmungen zum Ausdruck gebracht hat. Er schuf einen neuen Begriff der Schönheit: die vollkommene Harmonie zwischen äußerer Form und innerem Gehalt. Seine Werke ergreifen uns darum so, weil der Mensch aus tiefster Seele zu uns spricht und seine Stimmung sich uns mitteilt. Michelangelo ist so der erste wahrhaft moderne Meister. Denn für uns soll das Kunstwerk ein Reflex der Seele des Künstlers sein.

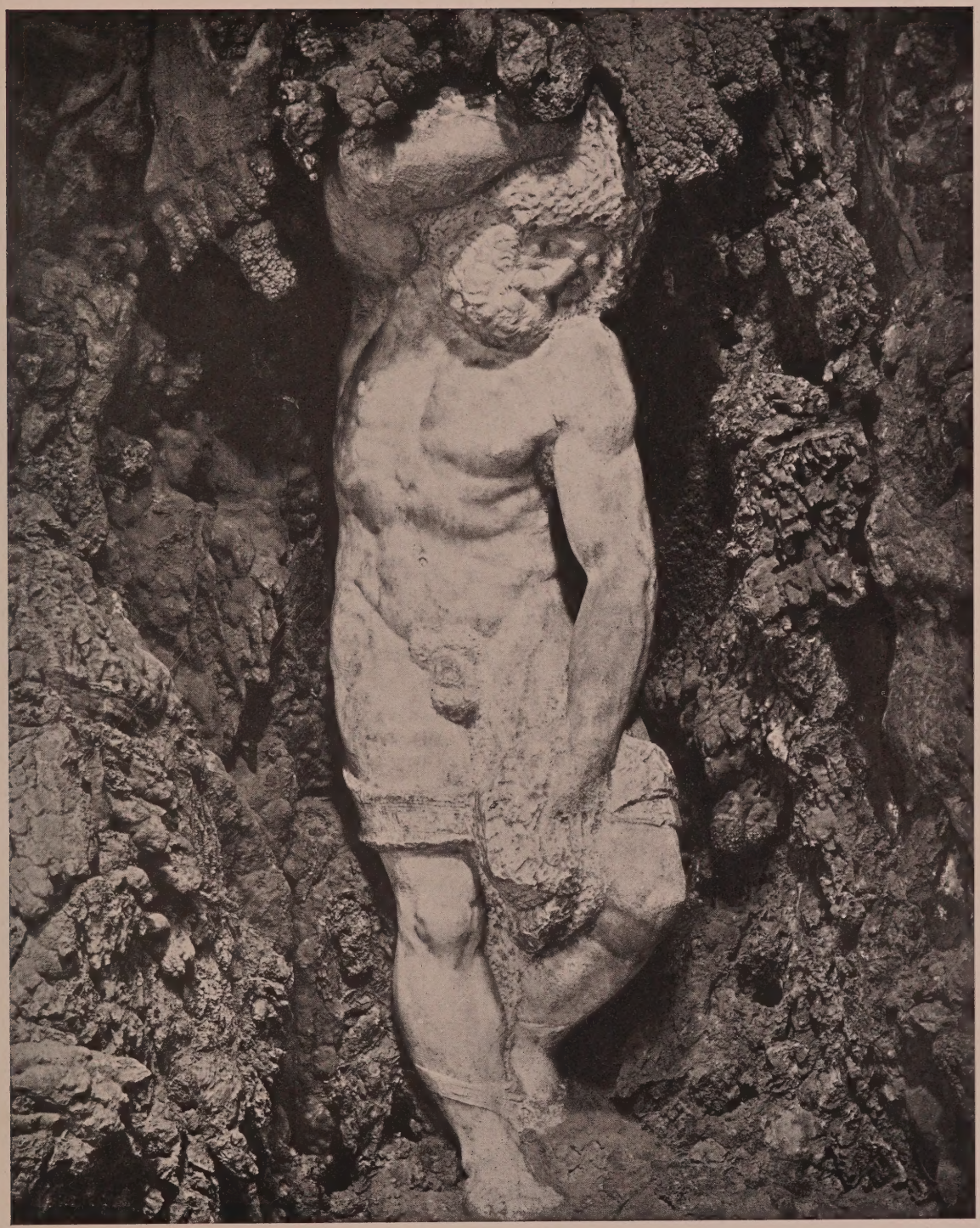


Michelangelo
Sterbender Sklave

¦Marmor, 2,30 m h.
Paris

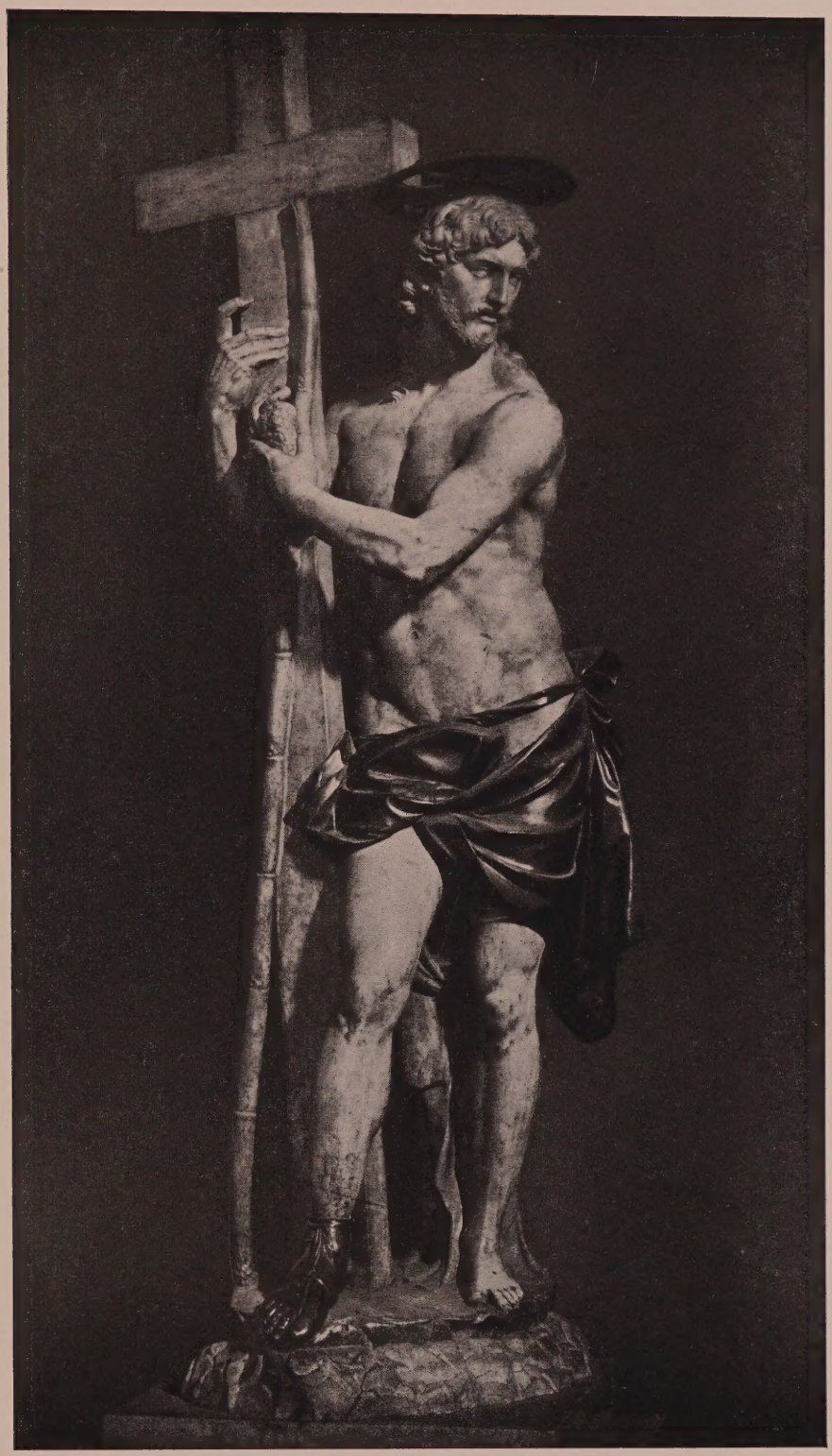
Michelangelo
Ringender Sklave

Marmor, 2,20 m h.
Paris



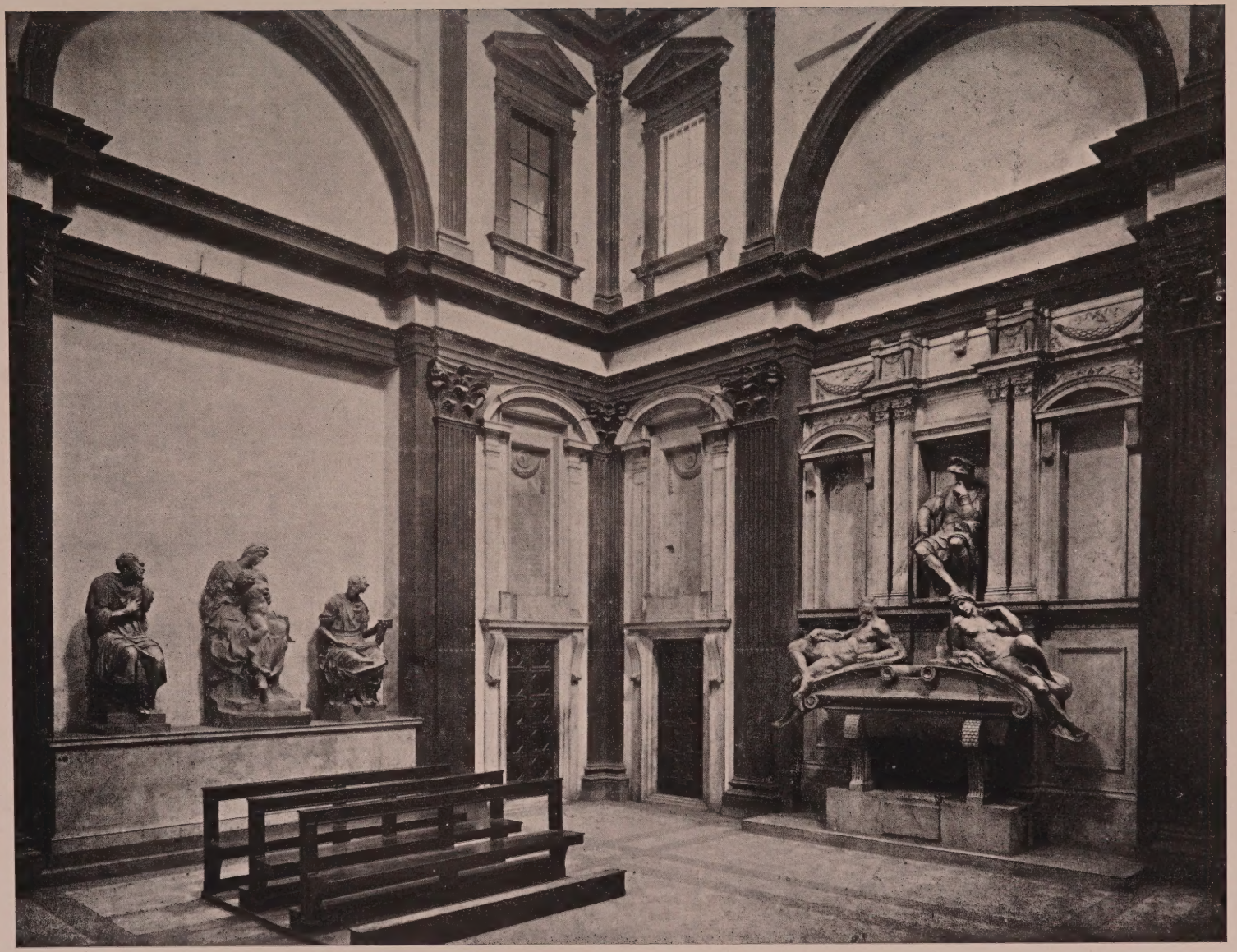
Michelangelo
Gefesselter Sklave

Marmor, 2,30 m h.
Accademia, Florenz



Michelangelo
Christus mit Kreuz

Marmor, 2,08 m h.
S. Maria sopra Minerva, Rom



Michelangelo
Grabkapelle der Medici

Marmor und grauer Sandstein
bei S. Lorenzo, Florenz

Michelangelo
Madonna

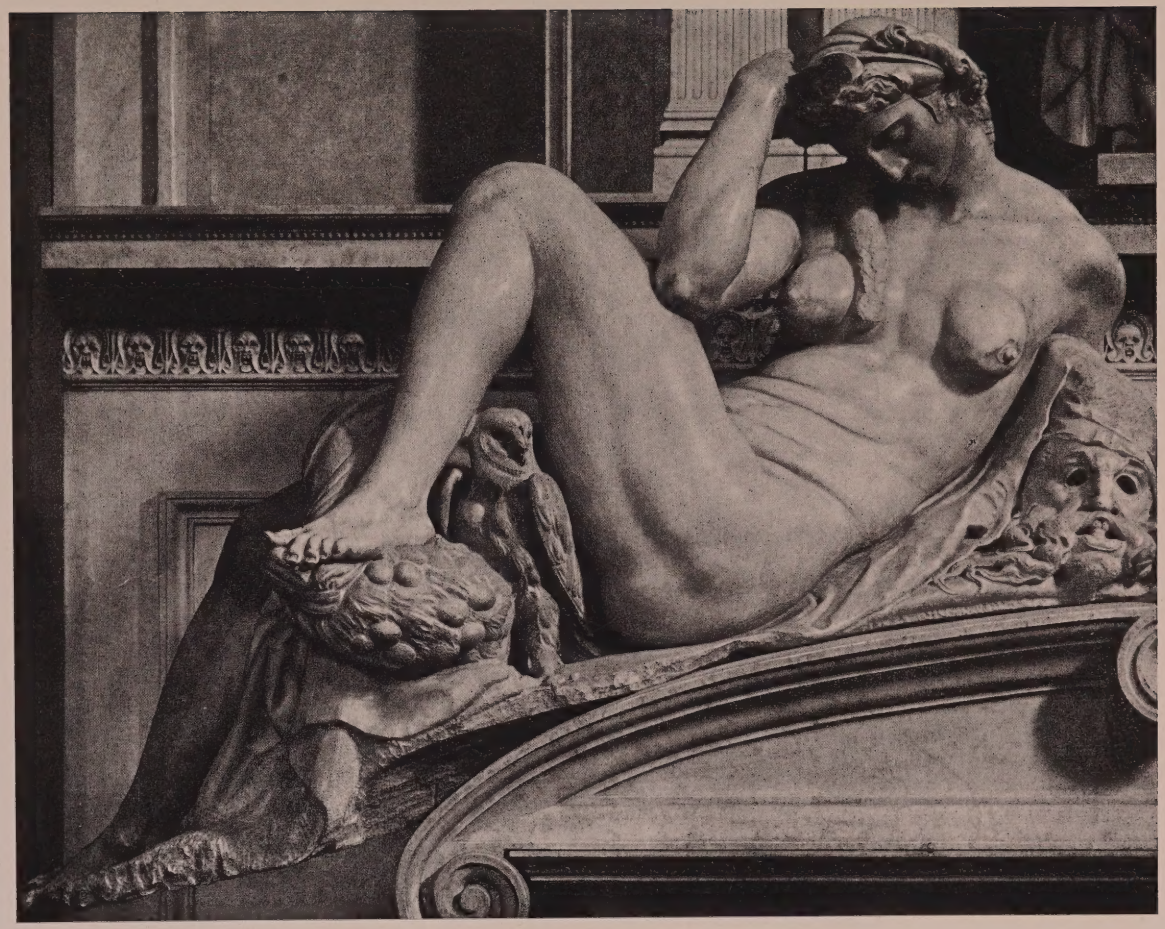
Marmor, 2,07 m h.
Medici-Kapelle, Florenz

Michelangelo
Grabmal des Giuliano de' Medici

Marmor, Hauptfigur 1,80 m h.
Medici-Kapelle, Florenz

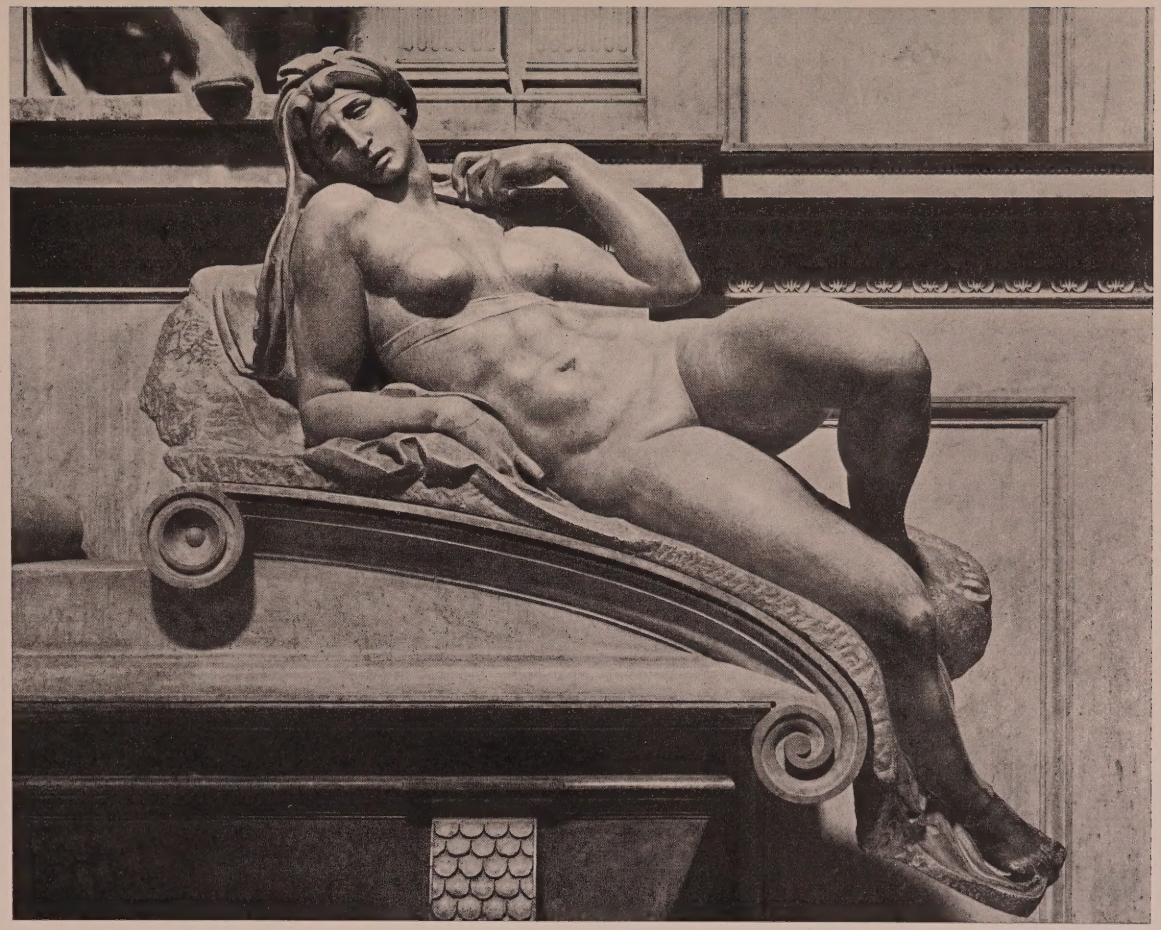
Michelangelo
Grabmal des Lorenzo de' Medici

Marmor, Hauptfigur 1,80 m h.
Medici-Kapelle, Florenz



Michelangelo
Die Nacht

Marmor, überlebensgroß
Vergleiche Tafel 135



Michelangelo
Die Morgendämmerung

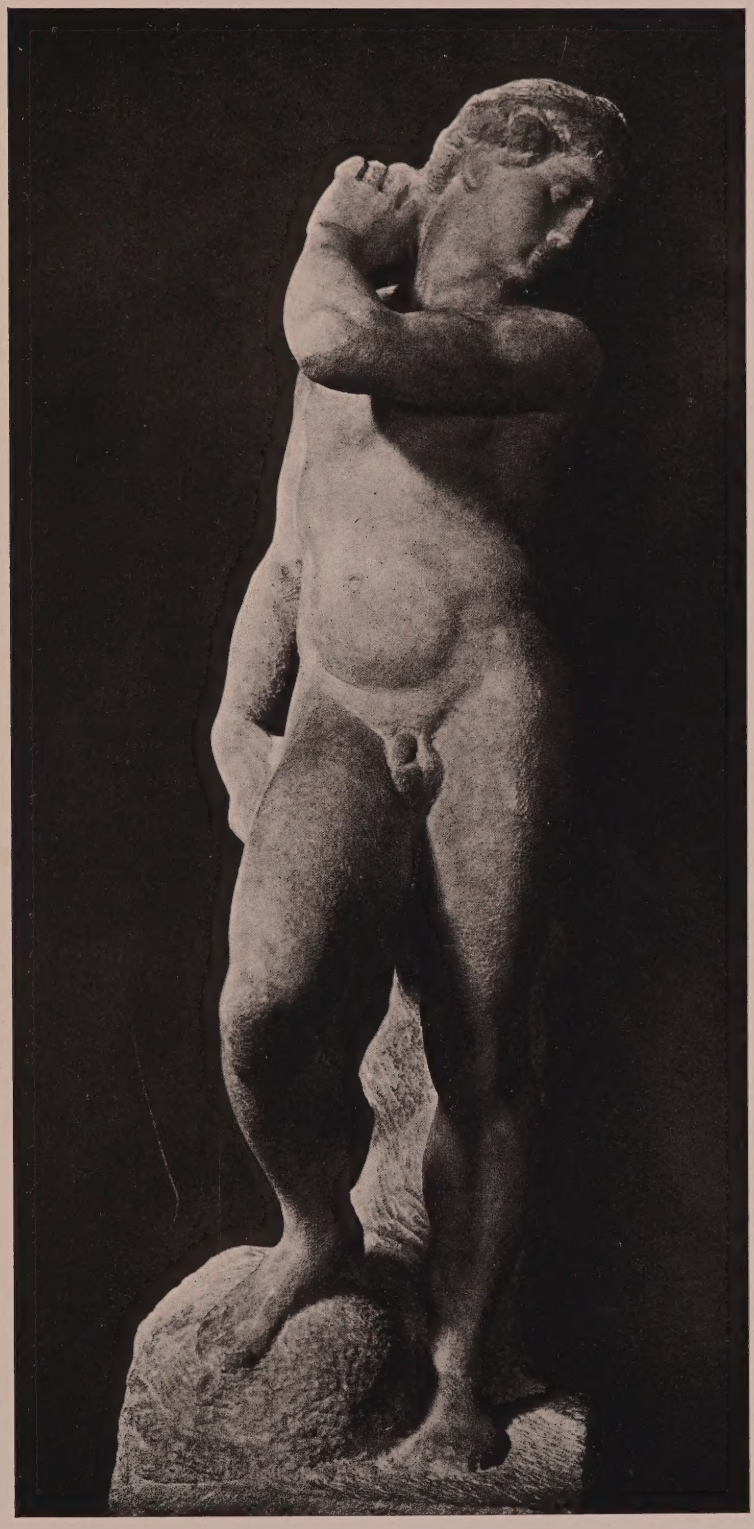
Marmor, überlebensgroß
Vergleiche Tafel 136

Michelangelo
Der Sieg

Marmor, 2,80 m h.
Accademia, Florenz

Michelangelo
Kauernder

Marmor, 0,56 m h.
Petersburg



Michelangelo
David

Marmor, 1,49 m h.
Bargello, Florenz

Michelangelo
Brutus

Marmor, 0,76 m h. (ohne Sockel)
Bargello, Florenz

Michelangelo
Grabmal Julius II.

Marmor
S. Pietro in vincoli, Rom

Michelangelo
Grablegung Christi

Marmor, 2,34 m h.
Dom, Florenz

X. DAS ENDE DER RENAISSANCE, BAROCK, ROKOKO UND KLASSIZISMUS.

ENTTÄUSCHUNGEN über Enttäuschungen folgen, scheiden wir von Michelangelo. Die Leistungen der Florentiner neben ihm bringen zwar manches Tüchtige, aber nichts Hervorragendes. Seitdem er 1534 für immer nach Rom ging, war die Lebenskraft von Florenz dahin, und die Plastik, die sich dort zu höchster Meisterschaft erhoben, führte nur ein schwaches Nachleben. Schließlich mußten sogar fremde Meister, wie Jean de Boulogne, neue Kraft hinbringen. Das ist nicht reine italienische Kunst und gehört nicht hierher.

So ist jener Jahrhunderte lang dauernde Organismus der Renaissance in Florenz, den wir herrlich aufwachsen und stark werden sahen, zu müdem Greisentum gealtert, gewissermaßen zusammen mit dem hohen Meister, der wie ein Einsamer verlassen für sich die letzten Jahrzehnte seines Lebens in Rom verbrachte. Niemand erfaßte die volle Größe seiner künstlerischen Gedanken. Er fühlte das wohl und betrauerte zugleich das Dahinsinken der Freiheit seiner geliebten Heimatstadt, die ganz unter die Gewalt der Medici-Herzöge kam. Und doch hat auch er mit Fesseln gelegt, er als Herrscher in der Plastik, in Malerei und Architektur. Sein Hammerschlag hat alles übertönt, sein Künstlerwille die anderen bezwungen, und die Monumentalität seines Geistes hat so sehr die Geringeren überschattet, daß sie sich ihm ergaben. Vielleicht hatte Michelangelo die Grenzen reiner Plastik erreicht, und irrte, wer darüber hinaus wollte, in andere Gebiete.

Nicht in Florenz, sondern im Norden Italiens wurden der Plastik neue Ziele gewiesen. Sie mußte dort, wo die künstlerische Auffassung mehr zum Malerischen neigte, sich eine breitere Darstellung aneignen. Aber auch dahin drang der Einfluß des großen Michelangelo und erwirkte eine plastische Formgebung. Die übertrieben malerischen Bildungen, von denen wir zunächst ein Stück vorführen, müssen zurücktreten.

Tafel 145 ANTONIO BEGARELLI (um 1479—1565), Beweinung Christi (Ton, einst bemalt; S. Pietro, Modena). Was Oberitalien für sich wollte, wird hier gegeben: ein plastisches Bild in bemalten Tonfiguren. Sehr geschickt sind die Figuren zusammengefügt, vier zu einer Gruppe, in Form eines gleichseitigen Dreiecks, dessen Basis der Leib Christi bildet. Die Komposition rechnet mit malerischen Wirkungen in einer von breitem Rahmen umspannten Nische. Nicht scharfe Linien, nicht feste Formen, streng getrennte Gestalten sehen wir. Die Figuren fügen sich zu Massen zusammen. Die große gelegte Gewandung mit den tief eingegrabenen Falten gilt dem Künstler mehr als feste Körperformen. Die scharfe Seitenbeleuchtung schafft breite Licht- und Schattenflächen, sie holt die Gruppe lebendig aus dunkler Nische heraus. Die monumentale Ruhe der Auffassung war sonst nicht des Künstlers Eigenart. Sein leicht aufgeregtes Temperament ließ ihn zumeist exaltiert-realistisch werden, sein überaus malerischer Sinn verlangte nur nach malerischen Wirkungen, wo Figuren vereint mit Hintergrund, alles bemalt, ein Bild abgeben sollten. Der hochbegabte Künstler, aus Modena stammend und dem Correggio verwandt, hat als der erste »bilderschaffende Plastiker« zu gelten. Hier liegt der Keim zum Barock, zum gänzlichen Verfall reiner Skulptur.

Venedig.

Dort wo in der Malerei die Entwicklung erst spät begonnen hatte, aber dafür über ein Jahrhundert weiter dauerte, hat auch die Plastik eine längere Lebensdauer gehabt. Der natürliche materielle Sinn des Venezianers, der sich nicht in Probleme und Systeme verliert, sein ruhiges Genießen, sein freies Anschauen der Natur, die offene Freude an sinnlicher Schönheit, all das hat dort den Lebensfaden der Kunst nicht abreißen lassen. Einen Cinquecentisten, Jacopo Sansovino, haben wir schon früher besprochen. Bewahrte er doch als geborener Florentiner noch etwas von der Strenge früherer Zeit. Erst seine Schüler schaffen ganz in venezianischer Manier. Dank dem auch dorthin dringenden Einfluß Michelangelos und als Folge der Erziehung der venezianischen Malerei durch Tizian zu großer fester Formgebung sind auch sie noch zu plastischer, wenn auch breiter Vorstellung gelangt. Spät erst gehen sie ins Dekorative über.

ALESSANDRO VITTORIA (1525—1608), der heilige Hieronymus (Marmor; S. Salvatore, Venedig). Dieser rein venezianische Meister gibt hier ein rechtes Charakteristikum der dortigen freien Auffassung. Man halte einmal den Hieronymus des Pietro Lombardi (Tafel 106) mit seinen mageren, fast flachen Formen und der noch ruhigen steifen Haltung daneben: da wirkt die dramatische Lebendigkeit der erregten Gestalt; der Akt ist von äußerster Fülle und Rundung der Formen, die übrigens nach der Natur studiert sind. Das Gewandstück flattert leicht dahin. Die Wucht der bewegten Massen kommt am stärksten in der erregten Aktion der Arme, in den vorwärtsschreitenden Beinen zum Ausdruck. Dazu ist der mächtige Kopf mit großgeschwungener Silhouette scharf ins Profil gerückt. Man erkennt, daß der Begriff der Formenmasse auch dem Venezianer klar geworden ist. Freilich sieht er mehr die große Fläche des leuchtenden weißen Marmors und gibt ihm starke Modellierungen zu mächtigen Licht- und Schattenwirkungen. Die Bemalung des Marmors ist seit Michelangelo für immer in der Großplastik entschwunden. *Tafel 146*

Alessandro Vittoria, Jacopo Sansovino (Tonbüste; Seminario, Venedig). Die Venezianer sind immer große Porträtisten gewesen; Namen, wie Bellini, Tizian, Tintoretto erweisen es für die Malerei. Vittoria ist der bedeutendste Porträtist der Plastik. Er hat eine große Anzahl vorzüglicher Büsten in Marmor und Ton geschaffen. Hier sehen wir die seines Lehrers. Sie hat eine abgeschlossene Form angenommen, und zwar wie überall damals nach Muster der spätrömischen Antike. Der Mantel wird mit runder Agraffe auf der rechten Schulter gehalten, seine lebendigen Falten sind in ihrem breiten Wurf der Büste über einem Brokatgewand von großer Wirkung. Der Kopf ist voll und kräftig gebildet. Die Charakteristik ist ganz ausgezeichnet. Der lebendig-aktive Ausdruck Michelangelos hat sich auch auf das Porträt übertragen. Scharfe Linienführung und starke Formgebung fehlen, einer weichen Fülle zuliebe. *Tafel 147*

Mittelitalien.

POMPEO LEONI (gestorben 1690), Karl V. mit Gemahlin, Tochter und Schwestern (Bronze; Escorial, Monasteri S. Lorenzo). Zwei andere Plastiker, Leone Leoni aus Arezzo und dessen Sohn *Tafel 148*

Pompeo, sind die bedeutendsten Porträtisten Mittelitaliens. Sie beide traten in den Dienst Kaiser Karl V. und der folgenden spanischen Könige. Die meisten ihrer Werke befinden sich in Spanien. Der Vater war ein vorzüglicher Bronzetechniker; er stand in Beziehungen zu Benvenuto Cellini. Der Sohn folgte überall der Manier seines Vaters, der einen energischen Strich in der Linienführung, straffe Haltung und feste Formgebung bei sorgfältiger Durchbildung hat. Pompeo geht mit der Zeit vorwärts und wird weicher, breiter. Diese Gruppe von Karl V. mit vier Frauen ist ein Prachtstück ersten Ranges. Die Gestalten, gehüllt in große Prunkmäntel, knien zwischen Säulen von farbigem Gestein. Der Ernst der Stimmung, die zeremonielle Ruhe und Andacht, die auf den Gesichtern, besonders dem des Kaisers liegt, haben etwas Großartiges. Die Frauen sind zurückgeschoben in den Schatten, während Karls V. Gestalt vorn die ganze Breite fast beherrscht. Alles ist auf große Wirkung berechnet. Der Künstler verzichtet ganz auf kleinliche Durchbildung. Nur breite ruhige Glanzflächen sind gegeben, große Linien gezogen. Das Porträt des Kaisers ist idealisiert, wirkt jedoch natürlich in der starken Charakteristik der Linien, mit denen gerade dieses Gesicht gezeichnet ist.

Das Ende der Hochrenaissance naht. Michelangelo hat besonders in Rom und Florenz bestimmend gewirkt. Nur seine Werke galten. Man strebte ihm nach und suchte ihn zu erreichen. Seine künstlerische Weise wurde zur Manier, zum Schema für zwei Künstlergenerationen. Wir bringen hier einen florentinischen Meister, der nach seinem Tode sich für ihn begeisterte, ihm nachahmte, und einen römischen Bildhauer, der in unmittelbarer Beziehung zu ihm stand.

Tafel 149 PIETRO TACCA (um 1577—1640), die vier Mohren (Bronze; Livorno). In Florenz war, wie wir schon sagten, jede große, eigene Kunst mit dem Verlust der bürgerlichen Freiheit entschwunden. Der Franzose Jean de Boulogne, italienisch Giovanni da Bologna, hatte besser als alle anderen von Michelangelo gelernt. Tacca war sein Schüler. Er hat von ihm die gute Bronzetechnik übernommen, und wir führen dieses von Giovanni dall' Opera ausgeführte Denkmal Ferdinands I. de' Medici nur vor wegen der vier gefesselten Mohren von Taccas Hand. Michelangelos Einwirkung ist hier besonders klar sichtbar. Es werden von ihm gemalte Figuren, die

Sklavendoppelpaare der sixtinischen Decke, in das Plastische umgesetzt. Mit Ketten sind sie an den Marmorsockel gefesselt und vergebens ist das exaltierte Sichwinden, das besonders die rechte Figur vorn zeigt. Sie ist überhaupt die beste der Gruppe in dem starken Zusammenschluß des Ganzen, den lebhaften Gegenbewegungen, der kräftigen Muskelbildung, dem schmerzvollen Ausdruck. Der Körper strebt vorwärts, die Beine stemmen energisch ab, das Gesicht ist ins grelle Profil gestellt, während der Leib sich breit in der Vorderansicht zeigt. Tacca hat mit dieser Figurendekoration des Denkmalsockels ein neues bis heute gerne verwendetes Motiv geschaffen.

GUGLIELMO DELLA PORTA (geboren vor 1516, gestorben 1577), *Tafel 150*
Grabmal Pauls III. (Bronze, Marmor, farbiger Stein; St. Peter, Rom). Der Meister, zuerst in Genua tätig, kam später, wie dieses Werk zeigt (nach 1551 entstanden), ganz unter den Einfluß Michelangelos. Die Medici-Grabmäler (Tafel 135 u. 136) sind das Vorbild, aber ein Vergleich zeigt den bedeutenden Unterschied, den Verfall der Plastik. Wenn bei diesen alles klar ist, nur plastisch große Formen, drei Gestalten das Ganze beherrschend, wirkt Guglielmos Grabmal haltlos, verworren. Der von Michelangelo errungene Zusammenschluß der Figuren ist schon wieder preisgegeben. Die Gestalten verlieren sich in dem vielfarbigen Aufbau und vor bunter Nische. Wie weichlich, wie sinnlich sind gegenüber den strengen Allegorien der Medici-Kapelle diese beiden Gestalten »Gerechtigkeit« und »Klugheit« trotz der Umhüllung des Nackten. Besonders bei letzterer wird niemand behaupten, daß die Auffassung im Vergleich zu der »Morgendämmerung« Michelangelos (Tafel 138) keuscher und reiner geworden wäre. Auch die Architektur hat, wie die plastischen Figuren, nichts mehr von fester Form, von führender Linie. Man merkt, das künstlerische Interesse an der plastischen Bildung ist zur Herausbildung äußerlicher, sinnlicher Reize herabgesunken. Prunkhaftigkeit herrscht in Überreichtum von bunten Farben, vielem Detail. Alles ist auf den Augeneffekt hin berechnet und darum sind die verschiedensten Materiale — Bronze, weißer Marmor, roter und dunkelgrüner Stein — angebracht. Die bronzene Papstfigur ist das Beste am Ganzen. Paul III. erscheint als mächtige Gestalt, den bärtigen Kopf geneigt, die rechte Hand zum Segnen ausgestreckt. Aber auch hier zeigt sich eine Auflockerung der Formen. Nichts, weder Kopf

noch Körper tritt klar hervor, zeichnet sich bestimmt ab; dazu ist der große Prunkmantel in vielfachem Gefält dort nur äußerlich wirkend. Dieses Denkmal sagt genug: man zehrte von dem Vorhandenen und bildete alte Formen im neuen Sinne um. Auch auf die Antike griff man weiterhin zurück. Ein wirkliches Neugestalten setzt erst im folgenden Jahrhundert an, als ein großer Meister der Kunst neue Ziele bestimmte.

DAS ZEITALTER DES BAROCK.

Michelangelo hat man den »Vater des Barock« genannt. Er war es gewiß in der Architektur, wo er an Stelle des organischen Aufbaues der Renaissance die Berechnung auf Außenwirkungen, auf Großräumigkeit gebracht hat. Für die Plastik stimmt es sicher nicht. Er war im Grund der Seele Plastiker und hat immer die Formen vollkommen plastisch gebildet. Wir werden sehen, wie ganz anders die Barockskulptur arbeitete. Die gewaltigen Umwälzungen der Lebensauffassung am Ende des sechzehnten Jahrhunderts waren es, die alle Auffassungen und so auch die der Kunst ändern mußten. Die Renaissance war dahin und damit der Subjektivismus, der jedem Menschen Eigenrechte gab, jedem Künstler als erste Pflicht Wahrheit, offene Aussprache eigener künstlerischer Gesinnung auferlegte. Was bedeutete die Kunst jetzt, wo die großen religiösen Probleme die Menschheit in Anspruch genommen hatten? Die sieghafte Kirche will in höchster Prunkhaftigkeit als herrlichste Gewalt der Welt auftreten. Die Architektur erhebt sich dementsprechend zu neuer Monumentalität. Mächtige Kirchenräume mit weitspannenden Wölbungen und Kuppeln licht und hell werden geschaffen. Plastik, Malerei, Ornament müssen ihr dienen und sie prächtig ausschmücken. Überall ist die Absicht auf den momentanen Effekt zu erkennen. Die Entwicklung des Theaters mit täuschenden Kulissen u. a. wirkt weiter bestimmend im gleichen Sinne. Die Skulpturen haben nichts mehr für sich zu bedeuten, sondern müssen sich dem Ganzen einfügen. Bei der übergewaltigen Größe der architektonischen Proportionen mußte auch die Plastik in das Maßlose verfallen. Die Ekstase und das teatralische Pathos der Zeit hatte dazu Übertreibung des Ausdrucks zur Folge.

LORENZO BERNINI (1593–1680).

»Den Mann des Schicksals« schilt ihn Burckhardt. Aber man fragt sich, war überhaupt der Strom der Zeit, der auf das Effektvolle, Äußerlich-Wirksame, auf das Theatralisch-Posenhafte drängte, noch aufzuhalten oder in andere Bahnen zu lenken. Die herrschende Kirche in ihren weltumfassenden Ideen wollte das persönliche Element nicht, forderte eben blendenden Glanz und imponierende Pracht. Das hat dieser Neapolitaner in vollem Maße gegeben. Soll man ihn tadeln, weil er die gestellten Forderungen erfüllte? Über seine Zeit konnte auch er nicht hinaus. Eines hat Bernini mit Michelangelo gemein: die Rücksichtslosigkeit seines Tuns, die freilich diesmal die Plastik vergewaltigte.

Apollo und Daphne (Marmor; Villa Borghese, Rom). Die Freiheit *Tafel 151*
des Schaffens, fern von jedem Zwang, noch ohne Manier und Ekstase, verleiht dieser Jugendarbeit des Meisters besonderen Reiz. So wenig durchgebildet auch manches ist, der Schwung der Gestalten, die geistvolle Erfassung der Augenblicksbewegung in flüssiger Linienführung, die reiche Phantasie, mit der er die Verwandlung der Daphne gestaltet, all das ist einem Künstlergeiste ersten Ranges entsprungen. Formeln werden hier zunichte, mögen sie noch so klassisch sein. Wieder wird es klar, daß sich allein in der Kraft der Vorstellung die Größe eines Künstlers offenbart. Wie fein fügt sich alles. Die zurück vom Sturmwind gebogene, schon zum Stamme werdende Daphne verbindet sich leicht mit Apoll, der sie mit der linken Hand umfaßt und dessen rechter Arm und linkes Bein das Auslaufen der Linien nach rückwärts geben. Und wie die Arme, die Haare sich in Zweige verwandeln, wie dem klagenden Mund sich das Seufzen der Weide im Hag entringt! Wunderbar fein ist hier der Urgedanke eines alten Mythos verstanden und wiedergegeben. Wie steht diese Gruppe, wenn wir sie nur einmal geschaut, in unserer Erinnerung fest!

Grabmal des Papstes Urban VIII. (Marmor und farbiger Stein; *Tafel 152*
St. Peter, Rom). Bald wurde Bernini der gefeiertste Künstler seiner Zeit. Er lebte wie ein Fürst am Hofe der glanzvollen Päpste. Auf den ersten Anblick hin erkennen wir, daß dies Grabmal auf Fernwirkung gearbeitet ist. Die Entwicklung des feinen schlichten Wandgrabes der Frührenais-

sance bis zum Nischengrab dieser Ordnung hatte verschiedenfache Phasen durchgemacht: das Büstengrab, das Wandgrab mit ganzer Figur der Päpste umgeben von erzählenden Reliefs, die Form Guglielmo della Portas (Abb. 149) u. a. Aus letzterem entwickelt Bernini den monumentalen Typus des Prunkgrabes, welches weithin wirken und große Räume beherrschen soll. Die Verhältnisse gehen mit den entsprechenden Architekturproportionen ins Ungeheure. Und ebenso die Belebung. Im Geiste der Zeit, die zugleich die Epoche des großen Dramas war, geht alles in wilde Aufgeregtheit, ins Theatralische über. Eine prunkhafte Papstfigur in großer Ekstase, die Rechte zum Segnen erhoben und mit weitgeworfenem Mantel umhüllt, unten, nicht mehr ruhig liegend, sondern aufgeregt stehend, zwei Allegorien — Caritas und Fortitudo. Jeder lineare und plastische Zusammenschluß ist verlorengegangen: nur die Buntfarbigkeit der mächtigen Nische läßt die Gestalten für sich stärker heraustreten. Alles ist auf großen Effekt berechnet ohne jeden inneren Halt. Wir bewundern zwar die monumentale Gestalt des Papstes, wir erkennen an, daß die Figuren noch plastische Form, freilich von übertriebener Weichheit besitzen, aber wir merken zugleich, wie das Raffinement der Technik, die malerische Oberflächenbehandlung die Oberhand gewinnt. Das Kunstwerk ist im Begriff ein Kunststück zu werden, wie etwa schon in dem Gerippe des Todes über dem Sarg. Man muß hier dem Bernini, trotz seines gewaltigen Könnens, großen Tadel aussprechen: er zeigt in der Umbildung der michelangelesken Form weder reine plastische Auffassung noch klare Vorstellung; die einst so großen Allegorien haben keinen Halt mehr. Es fehlt dem Künstler der hohe Geist, der allein abgeklärte Bildungen schafft. Bedeutend ist nur die lebendige Charakteristik der Papstfigur und ihre sprechende Erscheinung.

Tafel 153 Verzückung der heiligen Teresa (Marmor, farbiger Stein; S. Maria della Vittoria, Rom). Wie der Künstler besonders glänzende Lichteffekte malerischer Art herauszubringen suchte, zeigt vorzüglich diese in einem prachtvoll farbigen Steinrahmen eingefaßte Gruppe, die in weiter Distanz wie ein Bild wirkt. Bernini fügt jedoch dem höchst äußerlichen Augeneffekt auch stärkste Seelenaffekte bei. Wie alles bei ihm, steigert sich auch der Realismus zur Übertreibung, zu fast unangenehmer Sinnlichkeit,

wiederum in der raffinierten Oberflächenbehandlung. Immerhin wird man auch fragen, was anders hätte in solchen Räumen, in solchen Zeiten wirken können? Haben Rubens, van Dyck, ja Murillo nicht ein Gleiches gegeben? Wir bewundern die äußerste Feinheit, wie er zum Beispiel die Wolken leicht rauh macht, um das weiße Gewand der Heiligen und das Fleisch glänzend herausleuchten zu lassen.

Kardinal Leopoldo de' Medici (Marmor; Louvre, Paris). Wie *Tafel 154* immer, wenn die Kunst ihre Zielsicherheit verliert, gelingen die Werke am besten, bei denen das haltlose Schaffen in feste Bahnen gelenkt wird. So besonders die Porträts. Breit, ohne strenge Form oder feste Linien ist die Büste; der Mantel in seinem leichten Wurf ganz malerisch, wie auch die Haare. Der Kopf wirkt, trotzdem auch da der Realismus rücksichtslos die häßliche Form bloßlegt, monumental, nicht allein wegen der großartigen Behandlung, sondern auch weil Bernini hier wie überall starken Affekt, lebendigen Ausdruck in die Züge legt.

Der heilige Longinus (Marmor; St. Peter, Rom). Die Schwächen *Tafel 155* dieser Effektkunst klarzulegen, sei diese im Maßstab gewaltige Figur vorgeführt. Sie ziert eine der Nischen der mächtigen Kuppelpfeiler der Peterskirche. Die große Ekstase wirkt hier ebenso wie die Technik nur, wenn unser Auge leicht vorübergleitet und sie als rein dekorative Verzierung ansieht. Schauen wir länger hin, so vermissen wir jeden Halt in der Figur, die mager und dürr zudem von einem schwulstigen, sinnlos gebreiteten Gewand bedeckt wird. Die plastischen Formen werden verschlungen von den wirren Faltenwellen. Das ist das Ende reiner Plastik, wie sie die Renaissance gebracht, wie sie sich, freilich stark verdorben, stellenweise in das Barock hinübergerettet hat.

Die Zahl der Werke Berninis, besonders wenn wir all die von ihm entworfenen, von Schülern ausgeführten Stücke mitrechnen, ist eine ganz außerordentliche. Wir müssen bei näherer Durchsicht schon die Vielzahl der Motive bewundern. Wir fühlen durch, daß er doch trotz aller Vernachlässigung noch Formgefühl besitzt. Immerhin hat seine äußerliche Effektmacherei, sein Realismus der Täuschung jeden Sinn für edle künstlerische Bildung zerstört. Italien hat sich seitdem nie wieder erholt. Die zahllosen Geschmacklosigkeiten einer realistischen Sentimentalität, die besonders

auf Friedhöfen (Genua, Neapel) bei versteinerten Figuren vor uns treten, sind die letzten Ausläufer des sinnlichen Effektrealismus Berninis.

Tafel 156 ALESSANDRO ALGARDI (1598—1654), Zurückweisung Attilas (Marmorrelief, St. Peter, Rom). Einer der wenigen Bildhauer, die neben Bernini Bedeutung haben, ist Algardi. Er gibt sich nicht ganz den malerischen Auffassungen hin und bewahrt neben ernsterer Bildung ein der Antike entnommenes ruhiges Schönheitsgefühl. Dieses »größte Relief der Welt« ist in der Haltung der Figuren, den Gewändern strenger, aber auch nüchterner als Berninis Werke. Trotz größerer Strenge in der plastischen Form ist nur wenig von klarer Komposition zu spüren. Die beiden Hauptfiguren vorn fügen sich in keiner Weise zusammen. Der Blick geht zwischen beiden in die Weite. Der Künstler weiß nichts von sorgfältiger Abwägung der Formen. Er glaubt die Vorstellung eines weiteren Raumes im Relief erwecken zu können. Optische Täuschung ist auch ihm das einzige Ziel. Die verschiedenen Stadien des Reliefs von fast freifigürlicher Herausarbeitung — so bei den Köpfen und Händen der Hauptfiguren und den allzu schweren, in den Lüften schwebenden Heiligen bis zur Flächenhaftigkeit des feinen Ferndetails — sollen eine große räumliche Wirkung hervorbringen. Ob Relief oder Gruppe, weiterhin dienen sie alle dem malerischen Prinzip, das jedes rein plastische Problem verhöhnt. Kann je ein Bildhauer die Luft, den zarten Luftton, der in der Malerei alles eint und die räumliche Weite hervorbringt, wiedergeben?

Tafel 157 FRANCESCO MOCCHI (gestorben 1646), die heilige Veronica (Marmor; St. Peter, Rom). Welche Aufregung, welches unglaubliche künstlerische Wirrsal diese große Affekt- und Effektkunst in die Freifiguren brachte, dafür ist diese Gestalt, die ebenfalls eine Nische der Pfeiler in der Peterskuppel schmückt, ein weiteres Beispiel. Der Künstler gibt zwar noch kräftige Formen von plastischem Gehalt, aber bei der Schwere der Erscheinung wirkt diese in wilder Ekstase mit offenem, schreiendem Munde auf uns zustürzende, wie im Moment erstarrte Gestalt nur noch unheimlicher. Dieser Barockkunst plastischen Sinn absprechen zu wollen, wäre übertrieben. Die Heranziehung malerischer Effekte ist nur eine Erweiterung der Mittel. Nur dürfen sie nicht, wie schon bei Bernini, die Klarheit der plastischen Erscheinung der Gestalt als solche verwischen.

Dieser neue Stil des achtzehnten Jahrhunderts, der im Norden eine selbständige, weitentwickelte Kunstauffassung bedeutet, ist in Italien fremd und hat trotz der Einflüsse keinen festen Fuß dort gefaßt. Immerhin macht sich seine Wirkung in der fortschreitenden Auflösung der strengen Formen in Architektur wie Plastik geltend. Die Kunst wurde mehr und mehr Spielerei, nur leicht zu schmücken und zu verzieren. Der letzte Halt geht den Gestalten verloren, selbst Barock-Figuren erscheinen gegenüber denen des Rokoko noch körperlich-schwer und plastisch. Nur zarten Lichtschein soll der Marmor geben.

PIETRO BRACCI, Grabmal Benedikti XIV. (Marmor, farbiger Stein; St. Peter, Rom). *Tafel 158* Bernini hatte die neue Grabmalsform gegeben; ihr reihen sich eine ganze Anzahl ähnlicher Denkmäler an. Wir greifen hier eines aus der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts (um 1758) heraus: Der Papst ist stehend über einer Tür gegeben! Die Allegorien, die im Jahrhundert des großen Dramas in der Kunst so sehr beliebt waren, sitzen rechts und links. Aber ein Vergleich mit Berninis Denkmal Urbans VIII. zeigt, wie die Kunsttechnik noch über Bernini hinaus ins Flüchtige übergegangen ist. Die Formgebung, die Faltenbildung des Barockmeisters wirkt noch schwer, ja plastisch wahr, gegenüber der flüchtigen Eleganz des Rokokobildners. Alles ist in einem Material gegeben; von einer realistischen Herausbildung der Stoffe ist nirgends etwas zu finden. Jederlei Plastik ist dahin; nur zarte Lichtkunst, feine Geistreichelei haben wir vor uns. Die weichen Gestalten, von weißem Marmor, in Licht duftig sich auflösend, scheinen nicht mehr greifbar, nur zarter Hauch zu sein.

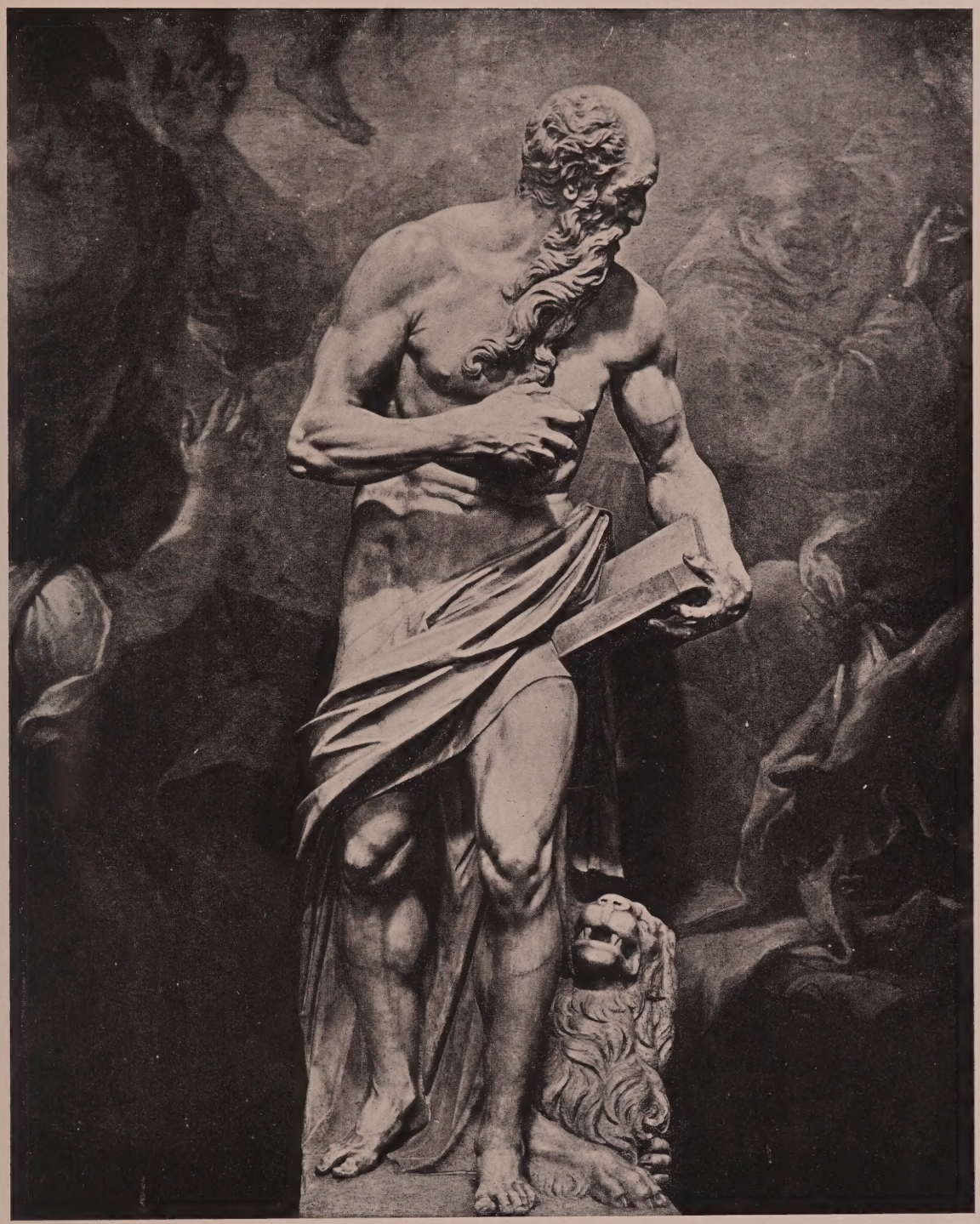
PIETRO POSI, Grabmal der Flaminia Chigi (Marmor, Bronze; *Tafel 159* S. Maria del popolo, Rom). Schließlich verschwinden die plastischen Gestalten fast ganz. Nur einen Löwen, einen Adler und zwei spielende Engel sehen wir an diesem nach 1770 gearbeiteten Denkmal. Von der Toten ist nur ein ganz flaches Profilporträt gegeben. Die Vorliebe des Rokoko für genrehafte Motive zeigt sich hier; sogar einen rauhen, knorrigen Baum, über den die schwere Decke — der Hintergrund der Büste — gehängt ist, sehen wir aus der Erde wachsen.

Tafel 160 ANTONIO CANOVA (1757–1822), Grabmal Clemens XIII. (Marmor; St. Peter, Rom). Zum Schluß bringt dieses Werk eines ernsten, idealistischen Künstlers den Versuch einer neuen Gestaltung und Belebung der Kunst. Wieder griff man auf die Antike zurück, wieder erscheinen strenge, aber kalte, starre Gestalten, die uns doch auch nicht erwärmen. Nur die kniende Gestalt des Papstes ergreift uns in ihrer Natürlichkeit der Bildung. Der sitzende Genius, der die Lebensfackel auslöscht, und die Allegorie der Kirche links, haben kein inneres Leben. Immerhin schon der Versuch, die Plastik wieder als solche zu fassen, und Strenge der Auffassung an Stelle der flüchtigen Bildung des Rokoko zu setzen, ist eine große Leistung gewesen.

Diese »neue Renaissance« bedeutete freilich nicht ein neues Wachwerden italienischen Kunstgeistes, sondern sie war der allgemeinen Weltsehnsucht nach Ernst und Wahrheit in Leben und Kunst entsprungen. Die Antike in ihrer Strenge sollte auch da den Rückhalt geben. Das italienische Volk, seine Kraft und all sein hoher Künstlerwille war schon längst dahin. In Kämpfen für die Freiheit, für das Bürgertum und im Vollgefühl der Persönlichkeit hatte es jene Begeisterung für die Kunst und das Recht der Aussprache im Kunstwerk gewonnen. In der festen Vorstellung der menschlichen Erscheinung, der klaren Auffassung der Form, der Haltung und Bewegung, der vollkommenen Herausbildung des Ausdrucks, kurz in der reinen Plastik der Figur war von den Pisani bis Michelangelo, von Giotto bis Paolo Veronese ihre künstlerische Eigenart, ihre nationale Weise begründet. Als der Volkswille unterdrückt wurde von Fürsten und Kirche, trat an Stelle der wahrhaftigen Gestaltung theatralische Pose und äußerlicher Effekt. Aber das innewohnende starke Formgefühl lebte auch da zunächst noch fort. Erst im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts ist es schwach geworden und bedeutete nichts mehr im Schaffen, so daß es in Plastik wie Malerei rein äußerlichen koloristisch-malerischen Effekten weichen mußte.

Begarelli
Beweinung

Ton, lebensgroß
S. Pietro, Modena



Alessandro Vittoria
Hieronymus

Marmor, überlebensgroß
S. Salvatore, Venedig

Vittoria
Jacopo Sansovino

Ton
Seminario, Venedig

Pompeo Leoni
Karl V. mit Gemahlin, Tochter und Schwestern

Bronze
Escorial

Tacca (und G. dell' Opera) 1577-1650
Denkmal Ferdinands I.

Marmor
Livorno

Guglielmo della Porta
Grabmal Pauls III.

Bronze und Marmor, Figuren überlebensgroß
St. Peter, Rom

Bernini
Apoll und Daphne

Marmor, lebensgroß
Villa Borghese, Rom

Bernini
Grabmal Urban VIII.

Bronze, Marmor und farbiger Stein, Sockel 5,04 m br.
St. Peter, Rom

Bernini
Verzückung der heiligen Teresa

Marmor, überlebensgroß
S. M. della Vittoria, Rom

Bernini
Kardinal Leopoldo de' Medici

Marmor, überlebensgroß
Paris

Bernini
Der heilige Longinus

Marmor, etwa 4 m h.
St. Peter, Rom

Algardi
Zurückweisung Attilas

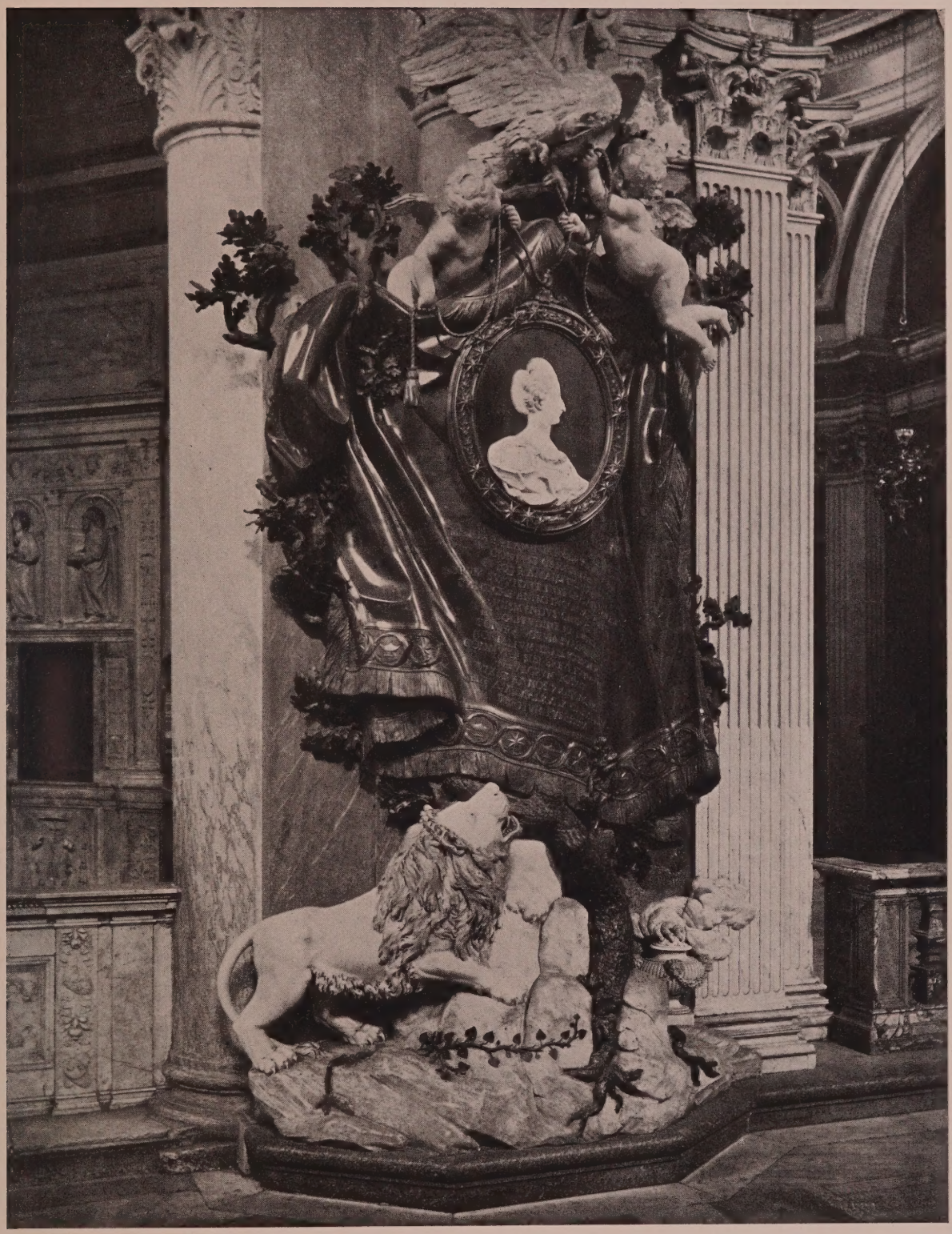
Marmor, überlebensgroß
St. Peter, Rom

Francesco Mocchi
Die heilige Veronica

Marmor, etwa 4 m h.
St. Peter, Rom

Bracci
Grabmal Benedikt XIV.

Marmor, farbiger Stein
St. Peter, Rom



Pietro Posi
Grabmal der Flaminia Chigi

Marmor, Bronze
S. M. del popolo, Rom

Canova
Grabmal Clemens XIII.

Marmor, Figuren überlebensgroß
St. Peter, Rom

XI. DIE SPANISCHE PLASTIK DER SPÄTGOTIK UND RENAISSANCE.

Velazquez, Murillo, Zurbaran, Ribera und auch Goya sind uns allen Namen von gutem Klang. Der Besucher unserer Museen kennt Arbeiten spanischer Bildhauer kaum. Wer zum erstenmal die Pyrenäen überschritten, kann sich dem überwältigenden Eindruck dieses Neuen, das mit unerhörter Gewalt auf ihn einstürmt, nicht verschließen. Dem überschätzenden Enthusiasmus folgt vielleicht die Ernüchterung zu bald. Wir kennen zu wenig die Geschichte dieses in seiner Abgeschlossenheit selbstbewußtesten und stolzesten aller Völker Europas, und uns fehlt es meist an Verständnis für den Grundzug spanischen Wesens, jene mystische Religiosität gepaart mit Feudalismus und Vornehmheit, welche in unser demokratisches Zeitalter so wenig zu passen scheint. Ist es mit unserm Verstehen spanischer Kunst anders? In das mit Weihrauchnebel erfüllte Dunkel spanischer Kathedralen fällt selten ein Lichtstrahl.

Unter Elches Palmen, die der Gluthauch der Sahara streift, fand man einen Frauenkopf von wundervoller fremdartiger Schönheit. Der griechische Boden hat nichts hergegeben, was sich ihm vergleichen ließe. Er ist rätselhaft wie eine Sphinx. Das Lächeln dieses Mundes und der durch geschwollene Lider verschleierte Blick nennt keinen Namen. Als des Propheten Anhänger an den Säulen des Herkules im Sturmmarsch vorüberschritten, hatten Goten längst die iberische Urbevölkerung zurückgedrängt, die Spuren römischer Kultur verwischt. Die folgenden Jahrhunderte sind ein Ringen der arischen Rasse mit dem Semitismus, ein Kampf zwischen Christentum und den Anhängern Mahomeds.

Der Kunst des Islam setzte das Bilderverbot Schranken, allein die üppige Phantasie des Orientalen schuf in der sinnreichen Ornamentik einen lieblichen Ersatz. In denjenigen Provinzen, in denen die Eroberer nicht festen Fuß gefaßt, aus denen sie allmählich Schritt für Schritt zurückgedrängt waren, begann der nationale Geist sich zu regen, und in den

auf unzähligen Schlachtfeldern heiß errungenen Lorbeerkranz der siebenhundertjährigen Reconquista flocht die Kunst ihre duftigen Blüten. Verheißungsvoll öffnen sich die mächtigen Bogen der Puerta de la Gloria, im Camerin del Tesoro des asturischen Oviedo, in Zamoras Mauern, von denen dem ruhmbekränzten Cid Compeador der Warnungsruf entgegentönte, bewundern wir das erste Knospen eines Vorfrühlings, der bald darauf in das Herz Castiliens zu den königlichen Nonnen von Huelgas, nach Toro und Avila seinen Einzug hielt, um schließlich wie die brandende Welle, die zum Strome wachsend das Land überflutet, von Toledo und Sevilla Besitz zu ergreifen.

Als die katholischen Könige Castiliens und Aragoniens vereintes Banner auf der Alhambra aufgepflanzt, und des Rey chico tränender Blick die an Gaben der Natur überreiche Vega von Granada umfaßte, während im Myrtengebüsch das Schluchzen der Nachtigall sich in seine Klagen mischte, dämmert der Geburtstag spanischer Kunst. Bald brachten Kolumbus' Schiffe die Schätze Colcondas ins Land, dem Welthandel öffnen Iberiens Häfen ihre Tore. Mit den Großen des Landes wetteifert die mächtige, von der Volksgunst gehätschelte Kirche von dem neuen Reichtum weise Gebrauch zu machen. Doch zu plötzlich ist diese Entwicklung, die Pflanze zu schnell ins Kraut geschossen, und nicht alle Blütenträume reiften.

DAS GOTICO FLORIDO.

Das Ausklingen der Gotik fällt zeitlich mit jenem unerhörten wirtschaftlichen Aufschwung zusammen. Bei den reichen Mitteln, die den Bauherrn zur Verfügung stehen, treibt diese noch sehr lebenskräftige Kunst eine wunderliebliche Blüte. Die reine Zweckmäßigkeit der Form überwuchert eine üppige Ornamentik. Trotz der vielen Künstlernamen von fremdem Klang hat die spanische Kunst dieser Zeit ein durchaus nationales Gepräge. Diese eingewanderten Meister vom Niederrhein und von der Maaßmündung wußten ihren Stil den gestellten Aufgaben und dem herrschenden Geschmack anzupassen. Ihrem Namen spanische Form gebend, haben sie mit Spanierinnen Spanier gezeugt; Künstlerdynastien

sehen wir erstehen, die im Schatten der großen Kathedralen Generationen überdauerten.

JUAN DE LA CRUZ, Fassade von San Pablo, Valladolid. *Tafel 161*
In keinem Lande wie in Spanien hat sich die Plastik so eng mit der Architektur verbunden. Auch im Norden wußte die Gotik tragende Bauglieder mit Bildhauerarbeit zu umkleiden, doch ordnet sich das Figürliche der architektonischen Gesamtwirkung unter. An spanischen Kirchenfassaden scheint der plastische Schmuck Hauptsache, dem Fournier eines kostbaren Möbels vergleichbar, das die mit spärlichen Fenstern kaum gegliederte Fläche des Mauerwerkes veredelt. Diese Vorliebe erklärt sich vielleicht durch den auf spanischem Boden unter der Maurenherrschaft ausgebildeten Sinn für das Ornamentale, der im *Mudejar-Stil* gleichzeitig mit der blühenden Gotik Orgien feiert.

Valladolid, die Residenz der katholischen Königin, ist das Zentrum dieser Bewegung, welche nach allen Richtungen der Windrose ausstrahlt. Als der berühmte Kardinal Juan de Torquemada das Domenikanerkloster San Pablo zu neuem Glanze erstehen ließ, war der Ausbau der von zwei mächtigen Türmen eingeschlossenen Fassade nach einem einheitlichen Gedanken geplant, aber es bedurfte mehr als ein Jahrhundert, bis der allmächtige Minister Philipps III., der Kardinal Duque de Lerma, dies Riesenwerk mit seinen steingeschnitzten Wappen bekrönen durfte. Zwanglos ordnet sich das Figürliche dem architektonischen Gerippe ein; auch hier übernimmt, wie an der benachbarten Fassade das Colegio de San Gregorio die Heraldik die Rolle des Vermittlers. Spanien ist überreich an solchen aus Bildhauerarbeit zusammengesetzten Fassaden, die, auch wenn sie nicht durch ihre Ausdehnung verblüffen, das Auge durch die eigentliche Bildhauerarbeit entzücken.

Altarwerk (Holz, vergoldet; Kathedrale, Toledo). Im Innern der *Tafel 162*
spanischen Kirchen dieser Zeit herrscht dieselbe reiche Pracht. Ein Allerheiligstes bildet mit dem ihr gegenüberliegenden Chor die Capilla mayor. An ihren Außenwänden ist viel Raum für den Bildhauer, Reliefs wechseln mit Nischen für kleinere Altäre und Grabmäler; ein Netz von Statuen und feinster Steinmetzarbeit umgibt den Raum, in dessen Innerem der Holzschnitzer am Chorgestühl, an dessen Zugang der Bronzegießer und

Kunstschmied ein reiches Arbeitsfeld finden. Bis zum Gewölbe sich verlierend, türmt sich zwischen Bündeln von Statuen Relief über Relief zum *Retablo mayor.*

Toledo wollte hinter Sevilla wie im Streit um das Primat auch in dem Glanz seiner Kathedrale nicht zurückstehen. Dort hatten sich seit dem Jahre 1482 unter Dankarts Leitung eine auserlesene Schar einheimischer und fremder Bildhauer, Maler und Architekten, Holzschnitzer, Vergolder, Stuckateure und Ornamentisten zusammengefunden, um in achtzigjähriger Arbeitszeit jenes Riesenwerk zu vollenden, das sich aus fünfundvierzig Reliefs lebensgroßer Figuren in fünf Stockwerken übereinanderbaut. Die vom Kardinal Jimenez an den Tajo berufenen Künstler Enrique de Egas und Pedro Gomiel haben räumlich besser disponiert, sie gruppierten, das altertümliche Übereinanderhäufen eines Motives aufgebend, ihre bewegten Reliefs um das Sakramentshäuschen als Mittelpunkt, das Ganze mit einem Kalvarienberg bekrönend. Auch der Altar Mayor der Kathedrale von Oviedo gliedert sich nach ähnlichem Gesichtspunkt. In Burgos ist dieser einen Mittelpunkt schaffende Typus noch mannigfacher und reizvoller durchgeführt. Beim Altar der Cartuja von Miraflores, dessen Erfinder jener Juan de la Cruz, den wir von San Pablo in Valladolid kennen, bildet ein Rosenkranz aus Engeln mit dem Kruzifix das Zentrum, bei dem mächtigen Retablo mayor von San Nicolas herrscht das vertikale Prinzip vor. Eine Riesenrose ähnlich den Fassadenfenstern gotischer Kathedralen bildet den Mittelpunkt. Die Hauptstadt Aragoniens ist von neapolitanischen Einflüssen weniger berührt geblieben als die dem überseeischen Handel frühzeitig erschlossene Küste mit ihrer beweglichen unternehmungslustigen Bevölkerung. Hier lernen wir einen Künstler von außerordentlichem Können schätzen. Damian Forment hält sich bei dem Altar der Madonna del Pilar im Kompositions-Prinzip an Damian de Murs Altar Mayor der Seo. Das Figürliche befindet sich in Augenhöhe: über einem Predellenstück nur eine Reihe Reliefs mit verhältnismäßig großen Figuren, darüber zum Gewölb emporsteigend Baldachine mit kleineren Statuen.

Seitenaltare haben natürlich nicht diese ungeheueren Dimensionen. Bei den älteren Typen ist jene Häufung von zahlreichen Reliefs,

unter der die Übersichtlichkeit leidet, sehr beliebt. Die Form des nordischen Klappaltares hat sich in Spanien nie eingebürgert, und die architektonisch ornamentale Umrahmung ist hier stärker betont. Als Material kommt neben Holz auch Stein vielfach zur Verwendung, die Polychromie hält sich noch in bescheidenen Grenzen, aber wo sie auftritt, ist die sogenannte *Estofado-Malerei,* welche auf einer ziemlich dicken Grundschicht liegt, von hoher Vollendung und nordischen Beispielen weit überlegen.

Altar mit der Kreuztragung (Holz; San Lesmes, Burgos), an manches gute nordische Stück erinnernd, mag um die Jahrhundertwende entstanden sein. Der Künstler ist wohl jener Bildschnitzer, welcher den reizenden Annenaltar der Capilla Condestable ausgeführt hat; auch in San Gil begegnet man ihm mit Vergnügen. *Tafel 163*

GIL DE SILOE, Grabmal König Juans II. von Castilien und seiner zweiten Gemahlin Isabella von Portugal (Alabaster; Cartuja von Miraflores bei Burgos). Das Grabmal dieser Periode hält sich an die mittelalterliche Tradition. Neben dem an die Wand gelehnten, nischenartigen, von einem Baldachin bekrönten Aufbau ist das flache, frei in der Kirche stehende Monument besonders beliebt. Auf dem nach dem Altar gerichteten Sarkophag ruht der Tote im ewigen Schlaf, noch im Tode seiner Devotion Ausdruck gebend. Als Isabella für das Denkmal ihrer Eltern in der Cartuja von Miraflores den Platz vor jenem obenerwähnten Schnitzaltar bestimmte, hatte sie in Gil de Siloe einen wirklich großen Künstler gefunden, der diese Aufgabe auf das glänzendste gelöst. Der Reichtum seiner schöpferischen Phantasie und ein nie versagender Geschmack, verbunden mit großem technischen Können, zeichnet ihn von allen seinen Kollegen aus. Seine zahlreichen Arbeiten erscheinen als das mächtige Ausklingen der Gotik, wie ein Musikstück, bei dem alle Harmonien zum Schluß in höchster Steigerung noch einmal zusammengefaßt werden. *Tafel 164*

Bei dem Grabmal der Eltern Isabellas überrascht die ungewöhnliche Form. Es ruhen die Verstorbenen, umgeben von Pagen und allegorischen Figuren, auf einem achtspitzigen Stern, bei dessen mit Statuen in Nischen geschmückten Seiten Siloe den ganzen Reichtum seiner Erfindungskraft entfalten konnte.

Tafel 165 Grabmal des Marques Vazquez de Arce (Marmor; Kathedrale, Siguënza). Schon im vierzehnten Jahrhundert sucht man mit jenem urgesunden Realismus, der der spanischen Kunst zu allen Zeiten eigen, die Erscheinung des Verstorbenen, wie er sich unter den Lebenden bewegt, in dem Bilde festzuhalten. Bei dem Denkmal des Santiago-Ritters Vazquez de Arce scheint der Porträtcharakter besonders betont. Der jugendliche Held, der im Kampf gegen die Mauren vor Granada seinen frühen Tod gefunden, ist in einem Buche, das auf Lorbeerzweigen liegt, lesend aufgefaßt. Die Figur selbst ruht, mit dem Arm den halbaufgerichteten Oberkörper stützend, auf dem schlicht dekorierten Sarkophag. Rankenwerk schließt das von zwei jugendlichen Pagen gehaltene Wappen ein. In dem Künstler dieses wundervoll ansprechenden Werkes hat man Damian Froment vermutet, der ungefähr gleichzeitig in der Nachbarschaft arbeitete. Jedenfalls aragonisch scheint der Charakter dieser Kunst, deren Vorfahren wir in dem schönen von Engeln gehaltenen Wappen in dem Stadthause von Saragossa suchen müßen.

Tafel 166 Gil de Siloe, Denkmal des Infanten Don Alonso von Castilien (Marmor; Cartuja de Miraflores bei Burgos). Das sechzehnte Jahrhundert und auch die spätere Zeit stellten die aus dem Leben Geschiedenen gern kniend im Gebete dar. Gil de Siloe war einer der ersten, die diesen Weg betraten. Bei dem Bildnis des sechzehnjährigen Jünglings, der durch seinen frühzeitigen Tod den Platz auf Castiliens Thron für seine große Schwester freigemacht, befriedigt seine Art der etwas schematischen Charakterisierung vollkommen. Diese anmutige Schöpfung des großen Künstlers wird noch übertroffen von dem Denkmal, das Isabella ihrem im Krieg von Granada gefallenen Pagen Juan de Padilla, einem liebenswürdigen Draufgänger, in Fres del Val setzen ließ. (Jetzt im Museum zu Burgos.)

Tafel 167 PEDRO MILLAN, der heilige Michael (Terracotta, bemalt; Privatbesitz, Sevilla). Unter den andalusischen Bildschnitzern beim Beginn der neuen Zeit hehauptet Nufro Sanchez den ersten Platz, der seit 1505 in Sevilla tätige Pedro Millan bevorzugt in der Stadt der Keramik die Terracotta. Seine anmutigen Figuren an den Portalen der Westfassade der Kathedrale laden, Schönheit verheißend, zum Betreten dieses Tem-

pels der Kunst ein. Den heiligen Michael hat der Künstler selbst bezeichnet.

Die Grablegung Christi (Holz, bemalt; San Geronimo, Granada). *Tafel 168* Die Besucher der Grabeskirche des Gran Capitan werden durch eine Gruppe lebensgroßer Figuren gefesselt. Die hohe Qualität dieses Werkes, das eine wundervolle Polychromie auszeichnet, rechtfertigt gewiß den Wunsch, seinen Urheber unter den ersten Künstlern Spaniens zu suchen. Becerra und Torrigiani wurden genannt, zuletzt Berruguete. Sicher schien festzustehen, daß der Schöpfer dieses ergreifenden Schmerzensschreies in Italien gewesen; und in der Tat die Mittelgruppe, diese Maria mit der so eindrucksvollen Armbewegung und der klassischen Faltengebung ihres Gewandes ist ebenso wie die langgestreckte Figur des Erlösers einem Kupferstich Marcantonios Raimondis entlehnt, der auf Raffaels Zeichnung zurückgeht. Während die Figuren noch im Geist der sterbenden Gotik empfunden sind, kündigt zaghaft das Ornament den Renaissancestil an. Es ist gerade für die spanische Kunst charakteristisch, daß beide Strömungen noch weit in das sechzehnte Jahrhundert hinein nebeneinanderfließen.

JOAO DE RUAO, Kanzel (Marmor; Kathedrale, Coimbra). In *Tafel 169* Portugal treibt die Spätgotik im *Manelino-Stil* (so genannt nach dem großen Fürsten, der Vasco de Gamas Flotte ausrüstete) noch üppigere Blüten. Italienische Renaissanceformen nicht ablehnend, läßt sie, indem sie Elemente der ostindischen Tempelbauten übernimmt, jene phantastischen Gebilde entstehen, die vielleicht die Sinne mehr erregen als das Auge entzücken. Die berühmte Kanzel in Coimbra vom Jahre 1522 bewahrt, obwohl im Ornament ausschweifend, im Aufbau eine gewisse rhythmische Klarheit und Gebundenheit, im Figürlichen jene stetige Ruhe, die wir an den Portalen der früheren Miserecordia-Kirche in Lissabon und des Klosters von Belem bewundern. Ihr Schöpfer João de Ruão (Jean de Rouen) verleugnet seine normannische Herkunft nicht, und die in den Nischen sitzenden Kirchenväter mahnen an die Tugenden des wenige Jahre früher entstandenen Grabmals des Kardinals d'Amboise. Es reizt, diese Kanzel mit der Benedettos da Majano in Santa Croce zu vergleichen.

DER PLATERESKE STIL.

Der Klassizismus italienischer Renaissance findet in Spanien einen fruchtbaren Boden, doch gelang es ihm nicht, mit einem Schlage die Gotik zu verdrängen. Gerade das Nebeneinanderbestehen und die geistvolle Verbindung beider Stile, denen sich als Bundesgenosse das in dem Kampf um den Siegespreis rhythmischer Schönheit aus der reichen maurischen Ornamentik hervorgegangene Mudejar gesellt, gibt den Erzeugnissen dieser Periode solchen duftigen Reiz. Die übliche Bezeichnung arte plateresca wird (sprachlich) von den Arbeiten der Silberschmiede hergeleitet, die gerade damals ihre Riesen-Custodien für die Aufstellung des Sakraments, den Stolz der Kathedralen, schufen; vielleicht darf man auch in dieser Benennung einen Hinweis sehen, daß die ersten Jahrzehnte des sechzehnten Jahrhunderts im Gegensatz zu dem goldenen der »blühenden Gotik« das silberne Zeitalter für die spanische Kunst bedeuten.

Seitdem man in der reichen Handelsstadt Sevilla des Florentiners Michael Nischengrab für den Erzbischof Don Diego Hurtado de Mendoza bewundern konnte, der berühmteste Träger des illustren Namens, Spaniens großer Kardinal, in Toledo italienische Werkmeister herangezogen hatte, und sein Sohn Don Roderigo bei dem Schloßbau in jenem abgelegenen Winkel der Sierra Nevada den Wettstreit mit den Herzögen von Urbino aufgenommen, schienen die einheimischen Künstler zurückgedrängt, die nationale Entwicklung des Geschmackes behindert.

Tafel 170 PIETRO TORRIGIANI (1470—1522), der büßende heilige Hieronymus (Terracotta, bemalt; Museum, Sevilla). Mit dem Marmor, den man von Carrara bezog, kamen Pace Gazini und Antonio Maria de Aprile ins Land. Ihnen folgte Pietro Torrigiani, aus den englischen Nebeln endlich wieder nach dem Süden verschlagen. Der Schatten, der auf sein Lebensende fällt, der freiwillige, grauenvolle Tod im Gefängnis, erscheint als eine Sühne für jene hitzige, unüberlegte Tat in der Carmine, die ihn, der seinen größten Landsmann mit dem wohlgezielten Faustschlag für das Leben gezeichnet, mit dem Kainszeichen auf der Stirn durch die Welt trieb. An den Ufern des Guadalquivir hat er wie an der Themse

glänzende Spuren seines großen Könnens zurückgelassen, was ihm am Arno versagt geblieben. Die lebensgroße Tonfigur des büßenden heiligen Hieronymus gab ihm Gelegenheit, den Spaniern mit seinen überlegenen anatomischen Kenntnissen zu imponieren. Mit seinem konsequenten Realismus schlug er Saiten an, die noch lange nachklingen sollten. Durch die realistische Bemalung seiner Statuen paßte er sich wohl dem herrschenden Geschmack an, aber wie er es tat, wirkte er ebenfalls vorbildlich.

DOMENICO FANCELLI († 1518), Grabmal des Infanten Don Juan (Marmor; San Tomás bei Avila). *Tafel 171* Einem andern Toskaner, Domenico Fancelli aus Settignano, fielen in Spanien die bedeutendsten Aufträge zu. Sterbend hatte Castiliens große Königin ihren Testamentsvollstreckern ein Werk der Pietät ans Herz gelegt, an dessen Ausführung sie selbst die Sorge für die Allgemeinheit und ewige kriegerische Großtaten verhindert hatten. Das Grabmal ihres einzigen, im Jahre 1497, kaum zum Jüngling herangereift, verstorbenen Sohnes, bei den Domenikanern in Avila, dürfte erst im zweiten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts entstanden sein. Der flache Aufbau erinnert an Pollajuolos Bronze-Monument Papst Sixtus' IV. in Sankt Peter (Tafel 93). Die Marmorausführung könnte kaum besser sein, bei dem Figürlichen stört kein Mißklang, keine Übertreibung die vornehme Ruhe. Nach demselben Schema hat in Karls V. Auftrag Fancelli später das Grabmal der katholischen Könige für die Capilla Real zu Granada ausgeführt. Auch hier wechseln als Dekoration des Sarkophags Einzelfiguren von Heiligen in Nischen mit ebenso flachgehaltenen Rundfüllungen, in denen man Legenden sieht. Den dritten ihm zugefallenen ebenso ehrenvollen Auftrag, das Denkmal des Kardinal Jimenes, verhinderte Domenico der Tod zu vollenden.

BARTOLOME ORDONEZ († 1520), die heilige Eulalia vor ihrem Richter (Marmorrelief; Kathedrale, Barcelona). *Tafel 172* Der Erbe von Fancellis künstlerischem Nachlaß war ein Spanier, der ihm im Leben zur Seite gestanden, im Tode bald nachfolgen sollte. Bartolomé Ordoñez stammt aus Burgos. In der Bauhütte der altberühmten Kathedrale, aus der so viele ausgezeichnete Künstler hervorgegangen, hat er seine Ausbildung genossen. Er nennt Diego de Siloe, den großen Architekten des Kaisers, dessen lichten Gralstempel wir in Granada bewundern, socius, was zu

dem Schlusse berechtigt, daß er mit ihm in der Werkstatt des Vaters gearbeitet habe. Früh zog es Bartolomé nach Italien in den Bannkreis des großen Buonarroti. Seine beiden Reliefs — die andern sind wesentlich später entstanden — am Trascoro der Kathedrale von Cataloniens Hauptstadt mit Darstellungen aus dem Leben der im Lande hochverehrten Jungfrau und Märtyrin Eulalia, scheinen unter den frischen Florentiner Eindrücken entstanden, die er von Ghibertis Türen und aus dem Verkehr mit Michelangelo nach Hause genommen. Die jungfräuliche, nach der Legende erst vierzehnjährige Heilige sucht ihren finster drohenden Richter, statt sich selbst zu verteidigen, mit dem Eifer ihres Glaubens zu bekehren. Die etwas gesuchten Posen der Zuschauer sind kaum durch die Handlung bedingt. Bei dem zweiten Relief, dem Flammentod der Märtyrerin erscheint die Komposition noch weniger geschlossen; die größere Unruhe ergibt sich freilich hier durch die Handlung. Ordoñez hat bei den Fonseca-Grabmälern in Coca, dem Monument des Kardinals Jimenes in Alcala und denen für die Eltern Karls V. in Granada, während er auf den in Italien betretenen Wegen rüstig ausschreitet, seine nationale Eigenart bewahrt.

Tafel 173 Grabmal des Condestable von Castilien (Marmor; Kathedrale, Burgos). Schon während Gil de Siloe, »Spaniens phantasievollster Ornamentist«, seine wundersamen Steindichtungen schuf, hatte in Alt-Castiliens Hauptstadt die Renaissance Boden genommen. In der Mitte des Chorumganges der Kathedrale von Burgos betritt man durch das reich skulptierte Portal, das Christotal Andinos unvergleichliche Bronze-Reja verschließt, ein Mausoleum, wie es prachtvoller die Welt selten sah, und in unserer Erinnerung steigt die Kapelle Heinrichs VII. in Westminster vor uns auf, wo zu derselben Zeit Torrigiani arbeitete. Allein dieses mächtige imponierende Werk ist die Schöpfung von Privatpersonen, dem Geiste einer Frau entsprungen. Als ihr Gemahl, der Conetable von Castilien, Don Pedro Hernandez de Velasco mit seiner ruhmreichen Königin vor Granada um den letzten Rest des Maurentumes rang, hatte Doña Mencia de Mendoza, die reiche Erbtochter der Figeroa durch Simon de Colonia diesen Prachtbau errichten lassen. Auf Sarkophagen, deren Stein die nahe Sierra geliefert hat, ruhen der Verstorbenen Ge-

stalten aus karrarischem Marmor. Der Name ihres Künstlers ist der Vergessenheit noch nicht entrissen, aber die Verarbeitung des edlen Materials genügt nicht, ihn in Italien zu suchen. Burgos ist überreich an guten Bildhauern in dieser Periode, die den Meißel mit der gleichen Meisterschaft wie das Schnitzmesser zu handhaben wußten. Davon kann man sich mühelos in eben dieser Capilla Conestable überzeugen.

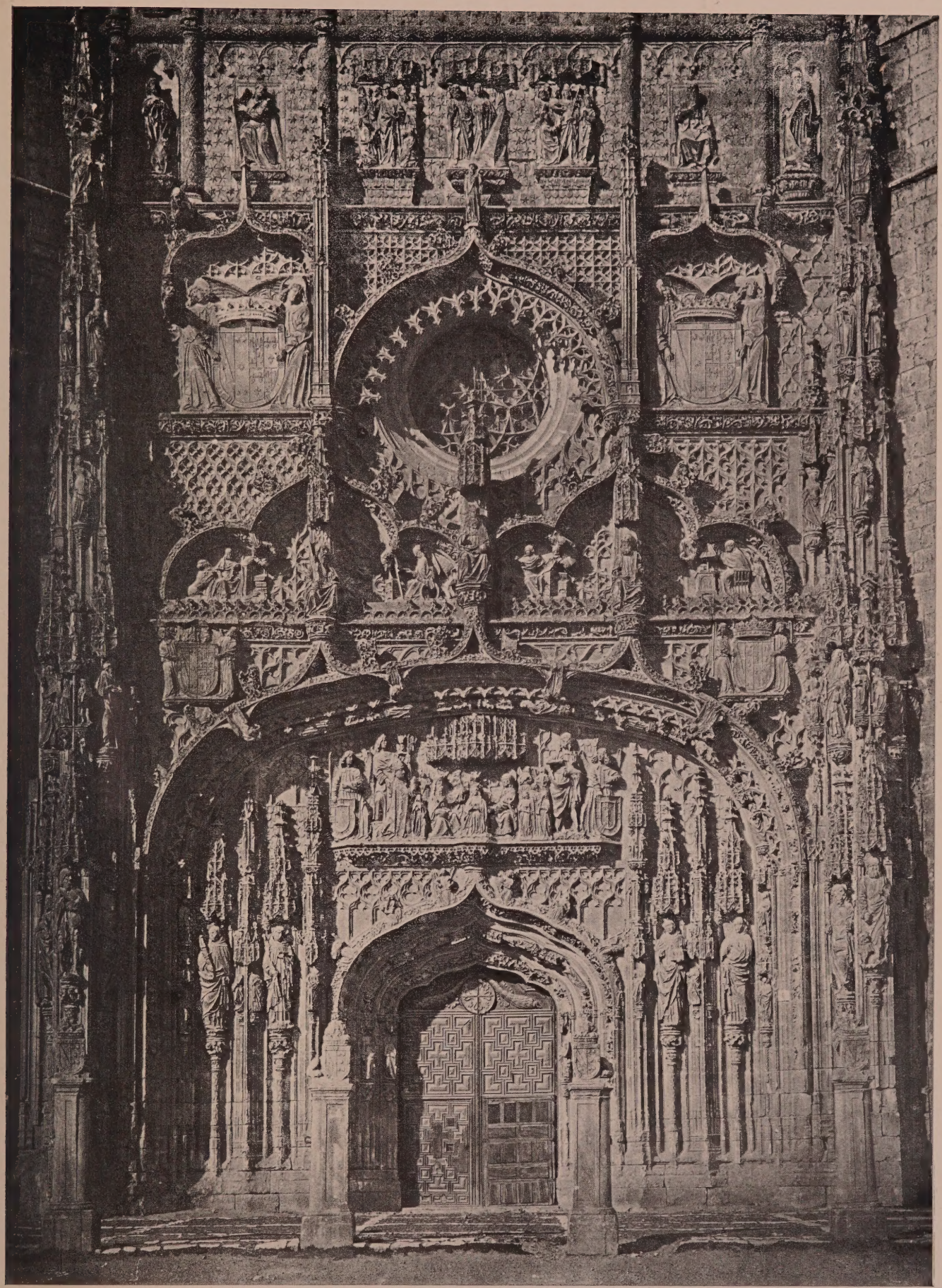
FELIPE VIGARNI genannt Borgoña († 1533), Kreuzigung Christi (Kalkstein; Kathedrale, Burgos). *Tafel 174* Auch der größte von Castiliens Bildhauern der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts fußt noch auf gotischer Tradition. Seine Wiege stand in Langres. Sehr jung nach Spanien verschlagen, wird er im Jahre 1497 in Burgos urkundlich genannt. Wahrscheinlich hat er noch, bevor ihn Kardinal Jimenes im Jahre 1502 nach Toledo berief, die fünf größeren Reliefs mit Szenen der Passion Christi begonnen, welche die Außenwand der Chorkapelle der Kathedrale von Burgos zieren, wenn eine Urkunde auch auf eine viel spätere Vollendung weist. Die Komposition ist etwas locker, die Figuren zu gedrängt, so daß sie sich in der Bewegung zu hindern scheinen. Dagegen sucht der Künstler das innere Leben zu erfassen, den Schmerz ergreifend zum Ausdruck zu bringen. Mit Recht hat man die kleinen Figuren der Propheten am Sockel, die unter gotischen Baldachinen kauern, bewundert, und ein geistreicher Franzose hat sie mit Fra Bartolomeo verglichen.

Felipe Vigarni, Altar (Holz, bemalt; Capilla Real, Granada). *Tafel 175* Wenn wir Vigarni im Jahre 1508 in Palencia begegnen, hat er mit der Gotik bereits gebrochen, um sich von nun an der Renaissance zu eigen zu geben. Zwei Jahrzehnte später ist der Retablo der königlichen Kapelle entstanden. Der Künstler disponiert hier mit weit größerer Freiheit. Der bei spanischen Altären fast obligatorische Kalvarienberg ist in den Rahmen hineingegangen. Von zwei Tafeln mit der Kreuztragung und Grablegung flankiert, beherrscht er das Ganze. Die drei großfigürlichen Reliefs des Hauptgeschosses sind den Titelheiligen der Kapelle, den Patronen der katholischen Könige, gewidmet. Neben dem Täufer sieht man seine Enthauptung, auf der anderen Seite das Martyrium des Evangelisten. Die Gruppen von kleineren Figuren, die ein Predellenstück bilden, führen rechts und links von der anmutigen Geburt Christi die

Taufe des Heilands und den Apokalypsenschreiber vor Augen. Dieses Mitteltableau wird von einem breiteren, risalitartig vorspringenden Rahmen umschlossen, der in Nischen die kontemplativen Figuren der Evangelisten und Kirchenväter und in der Predella die Apostelfürsten enthält. Der obere Abschluß, mehr ornamental gehalten, endet mit einer dreiteiligen reichen Bekrönung.

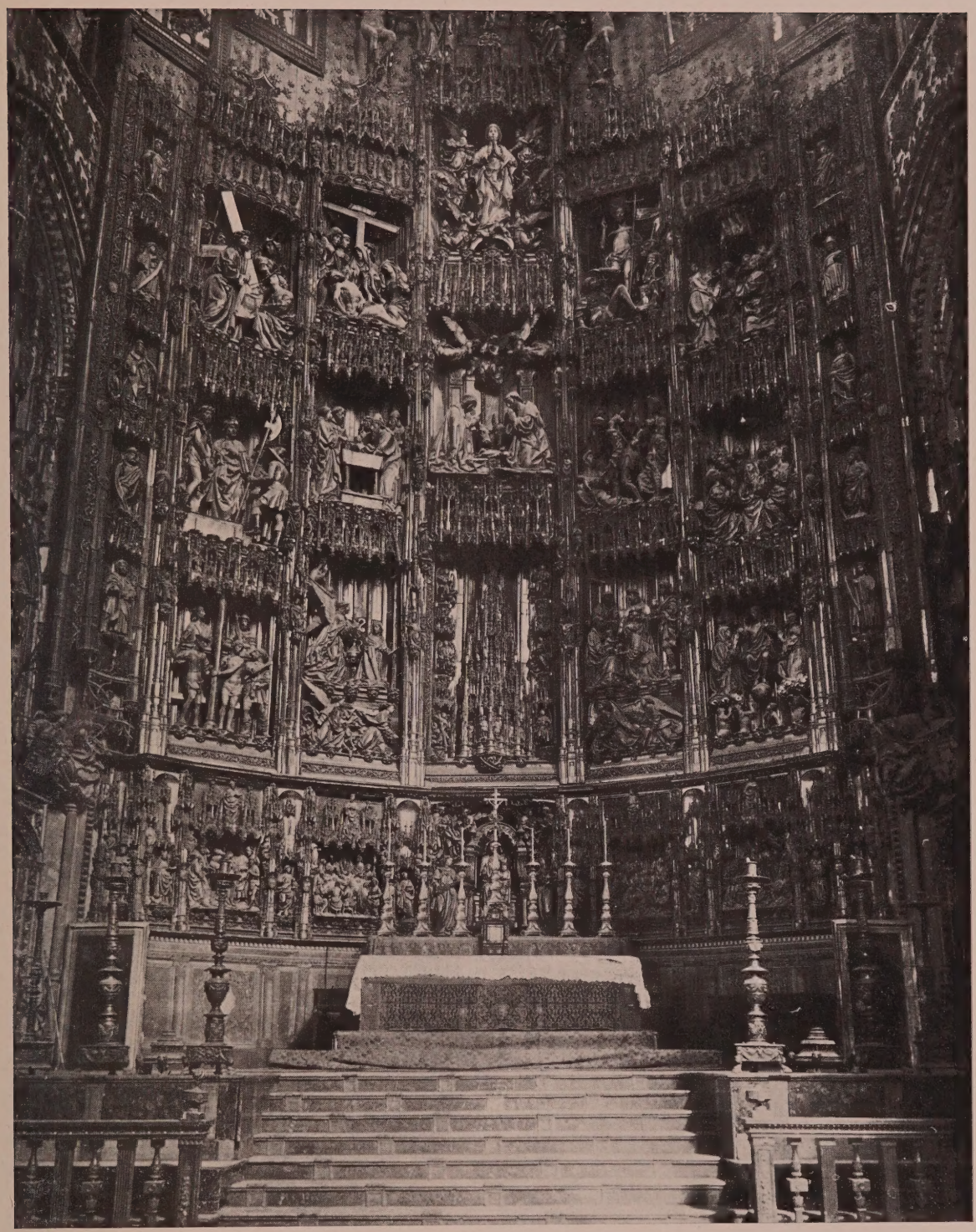
Tafel 176 Ferdinand von Aragonien und Isabella von Castilien (Holzfiguren, bemalt; Teile des obengenannten Altarwerkes). Auf seitwärts vorgebauten Postamenten knien die Stifter vor den mit ihren Wappen geschmückten Betpulten. Ferdinand und Isabella weilten längst nicht mehr unter den Lebenden, als das Werk in Angriff genommen ward; aber der Porträtcharakter ist in diesen Figuren so außerordentlich entwickelt, daß dem Künstler sicherlich gute Vorlagen zur Verfügung standen. Eine nach oben rundbogig abschließende Wand, in die Reliefs mit Reiterfiguren eingelassen sind, geben ihnen eine sehr reizvolle Folie. Im eigentlichen Basement des ganzen Retablo sind Flachreliefs mit Darstellungen, die sich auf die Ruhmestaten der katholischen Könige, speziell auf den Krieg gegen Granada beziehen.

Dieser harmonischen und durchgedachten Anordnung entspricht die Ausführung nicht in allen Stücken, wie das bei einem so umfangreichen Werk und bei der Heranziehung von Schülern und Gehilfen nicht ausbleiben konnte. Später können wir Borgoñas Wirken in Castilien verfolgen. Nach Toledo berufen, um das unter den glücklichsten Auspizien begonnene Chorgestühl zu vollenden, nahm er den Wettkampf mit Berruguete auf.



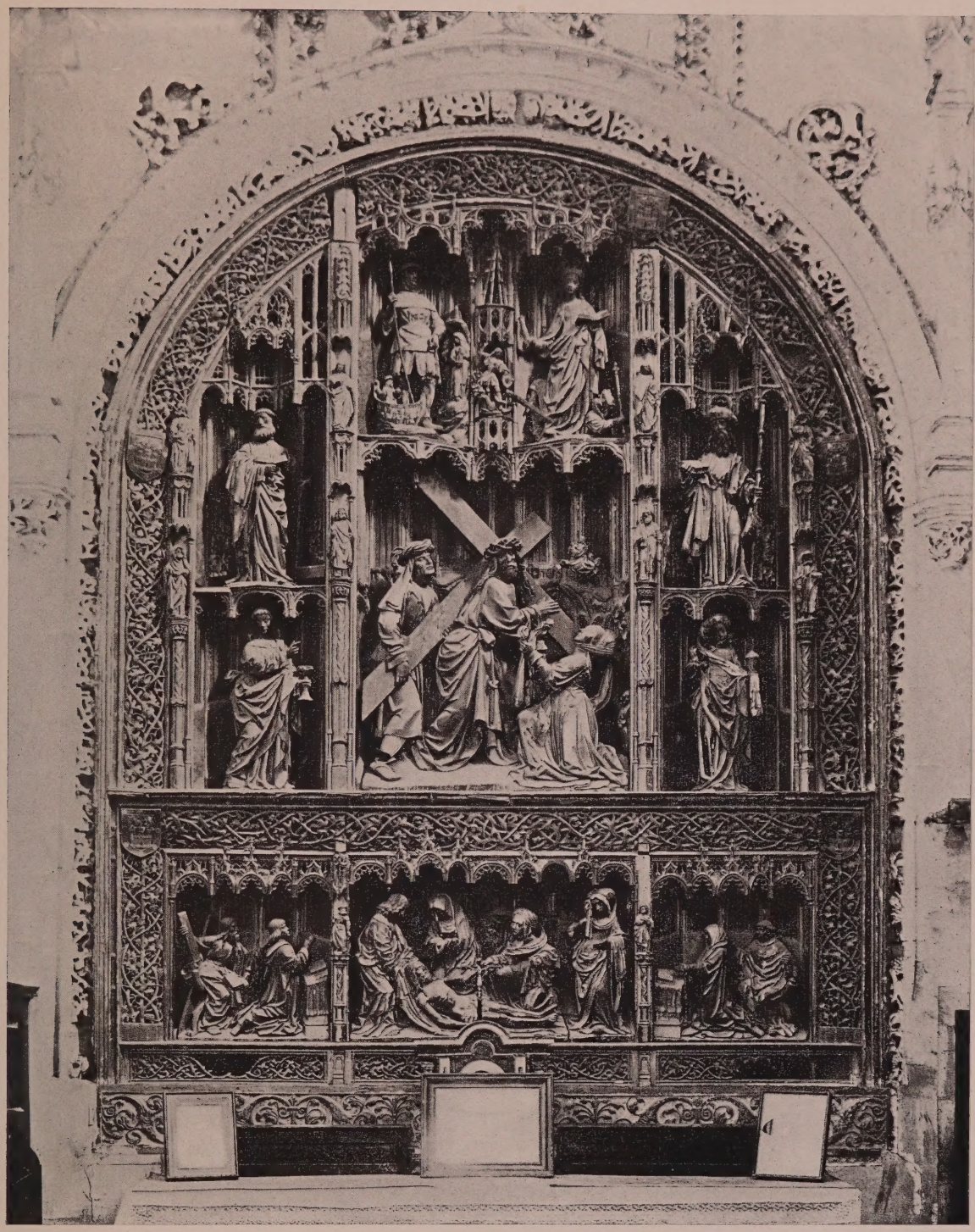
Juan de la Cruz
Teil der Fassade

San Pablo, Valladolid



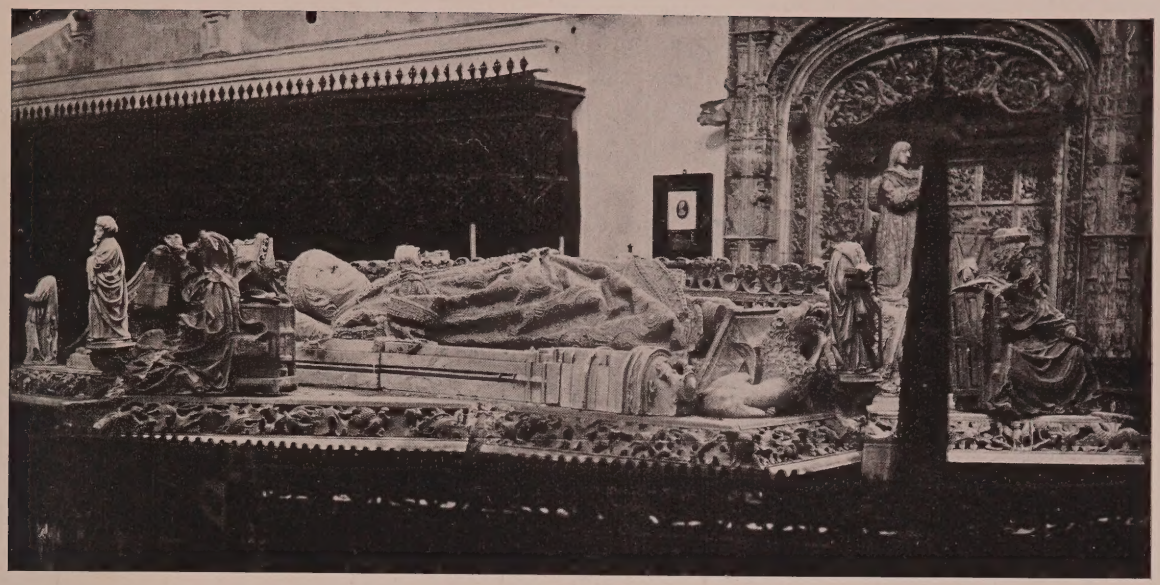
Enrique de Egas und Pedro Gomiel
Altar Mayor

Holz, vergoldet
Kathedrale, Toledo



Meister des Annen-Altares
Retablo

Holz
San Lesmes, Burgos

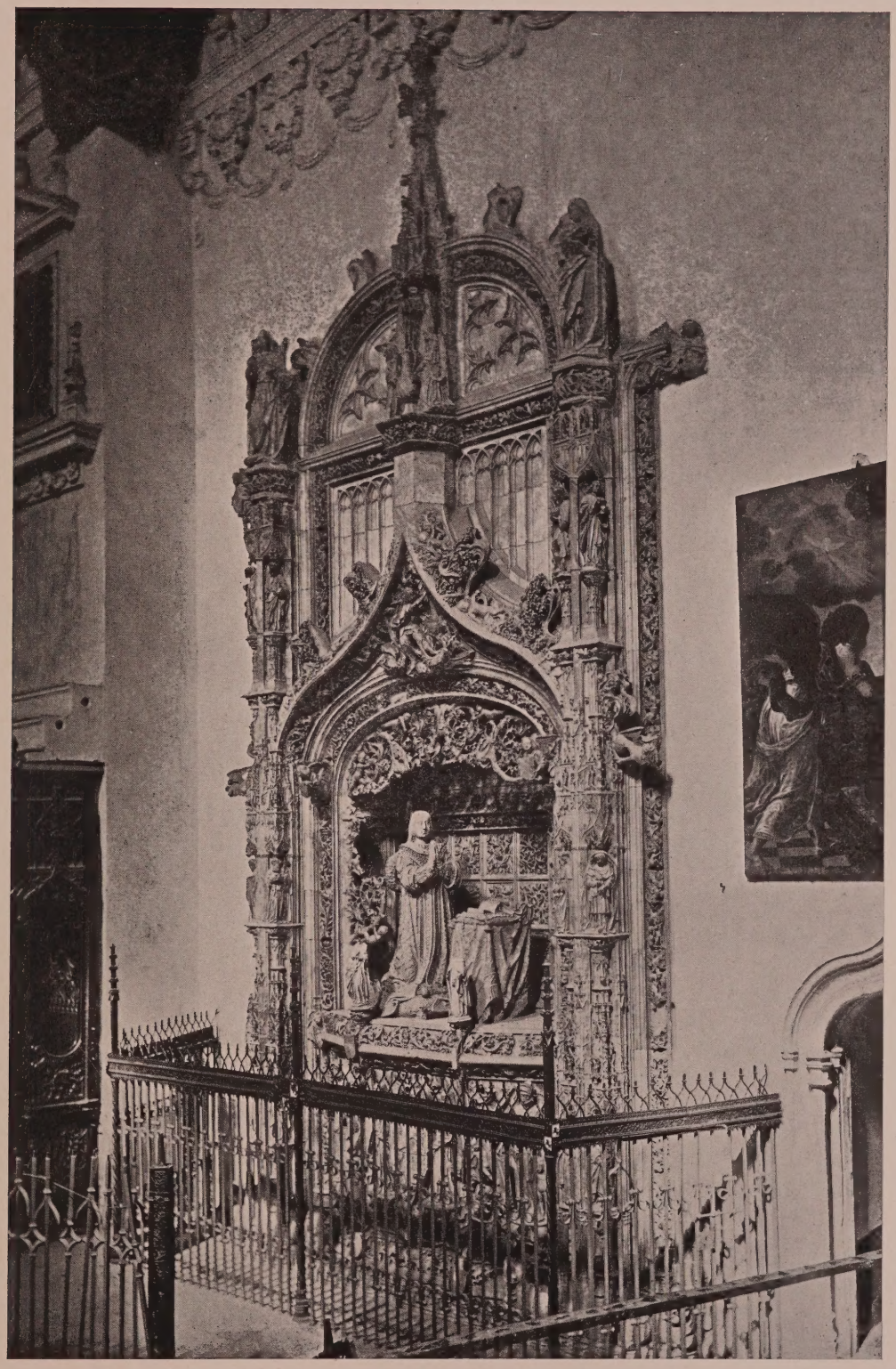


Gil de Siloe
Juan II. von Castilien und seine Gemahlin Isabel

Alabaster
Cartuja de Miraflores, Burgos

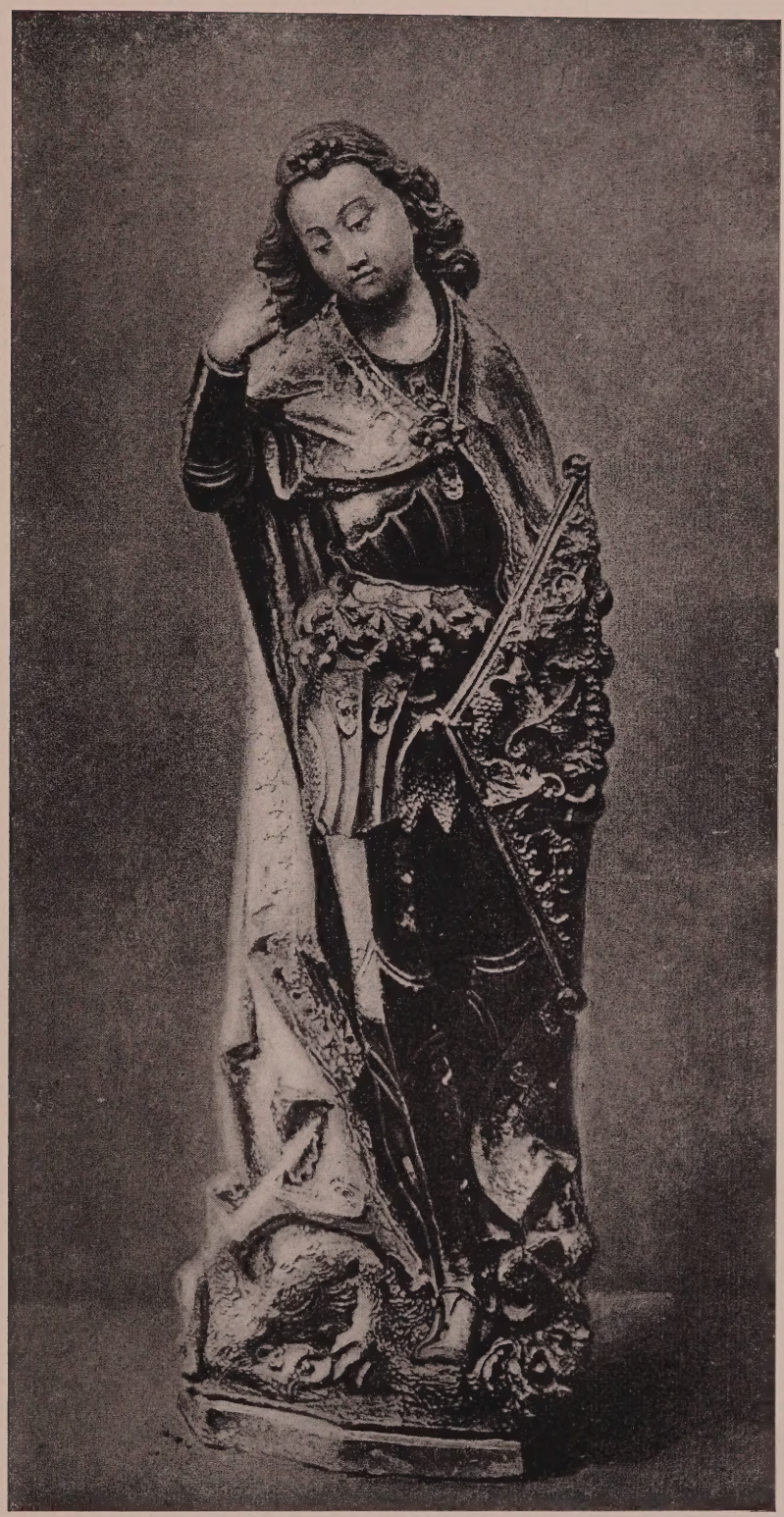
Aragonesischer Meister
Der Marques Vazquez de Arce

Marmor
Kathedrale, Siguënza



Gil de Siloe
Grabmal des Infanten Don Alonso von Castilien

Marmor
Cartuja de Miraflores, Burgos

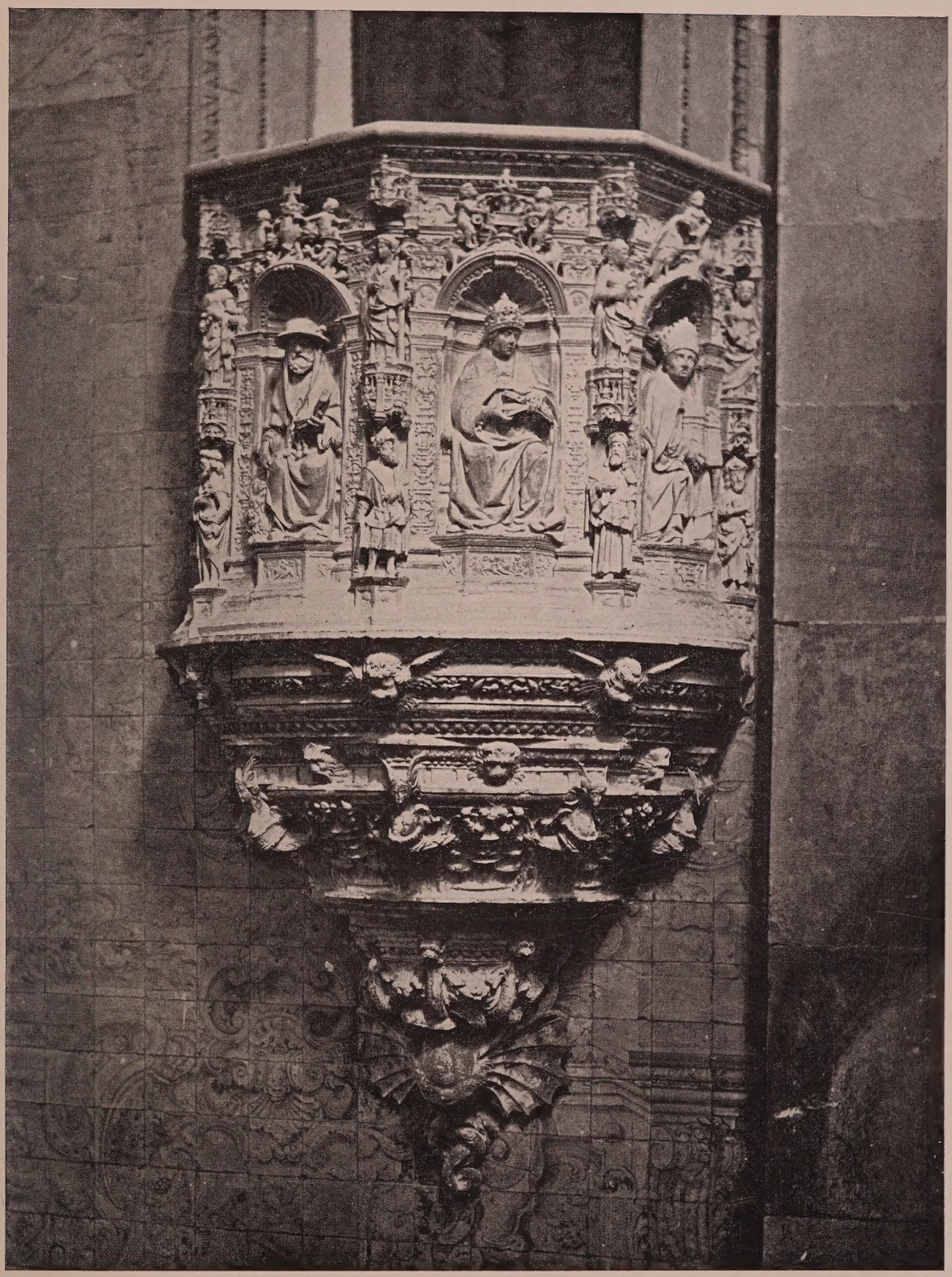


Pedro Millan
Der heilige Michael

Terracotta, bemalt
Privatbesitz, Sevilla

Andalusischer Meister
Die Grablegung Christi

Holz, bemalt
San Geronimo, Granada



João de Ruão
Kanzel

Marmor
Kathedrale, Coimbra

Pietro Torrigiani
Der heilige Hieronymus

Terracotta, bemalt
Museum, Sevilla

Domenico Fancelli
Grabmal des Infanten Don Juan von Aragonien

Marmor
San Tomás, Avila

Bartolomé Ordoñez
Die heilige Eulalia vor ihrem Richter

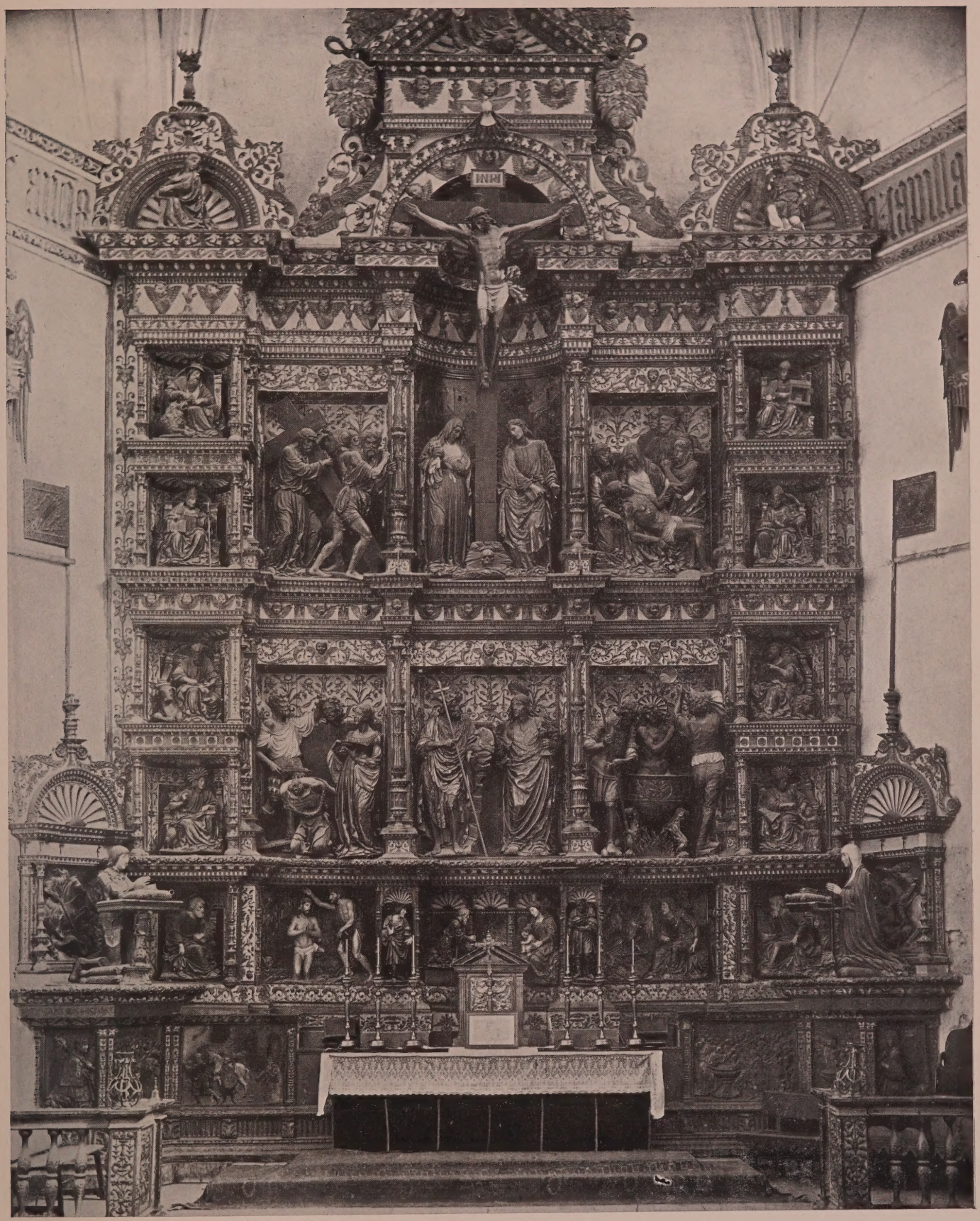
Marmor
Kathedrale, Barcelona

Unbekannter Meister
Grabmal des Condestable von Castilien

Marmor
Kathedrale, Burgos

Felipe Vigarni
Kreuzigung

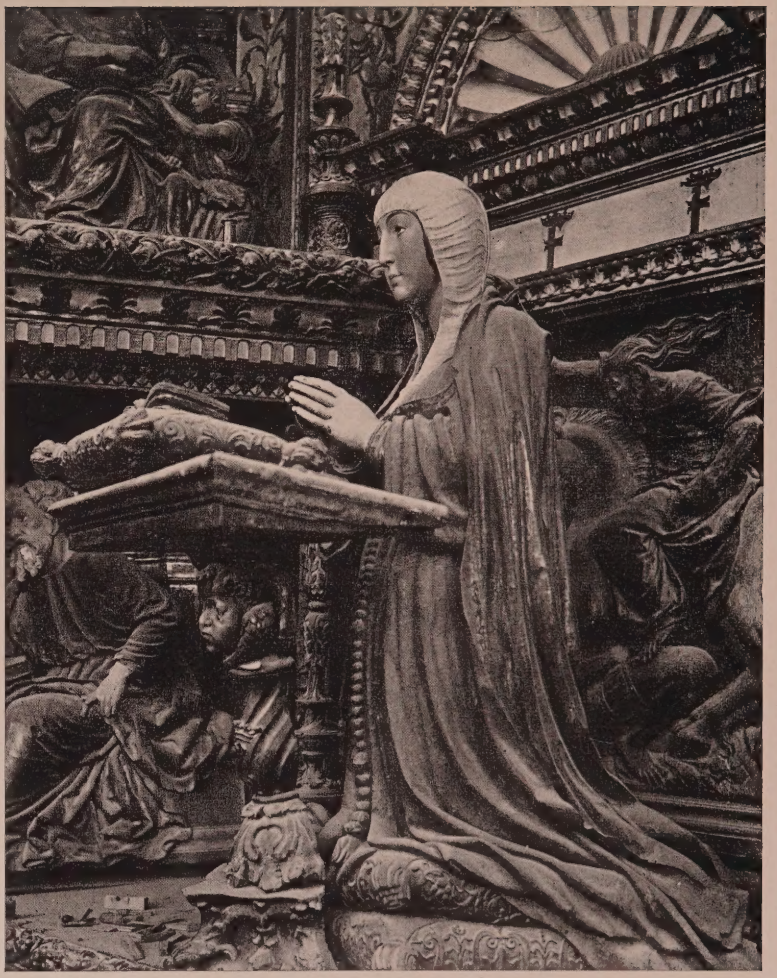
Kalkstein
Kathedrale, Burgos



Felipe Vigarni
Retablo

Holz, bemalt
Capilla Real, Granada

Felipe Vigarni
Ferdinand von Aragonien und Isabella von Castilien



Holz, bemalt
Capilla Real, Granada

XII. DIE SPANISCHE PLASTIK DER HOCHRENAISSANCE UND DES BAROCK.

DIE spanischen Kunstschriftsteller von Pacheco und Palomino bis auf Ponz und Cean Bermudez haben sich ebenso wie der Holländer Karel von Mander und der Deutsche Sandrart bemüht, alles Gute in der heimatlichen Kunst von Italien herzuleiten. Allein die meisten Künstler iberischer Rasse, welche in Rom oder Florenz eine Lehrzeit durchgemacht, kehrten heim wie Velazquez und Goya, bei der Sprödigkeit ihres inneren Wesens unberührt von dem Fremden. Ohne sich durch neue Eindrücke aus dem Gleichgewicht bringen zu lassen, wußten sie das Erlernte ganz anders als ihre nordischen Kollegen zu verarbeiten. Gewiß, Michelangelos alles überragende Größe unterjochte auch jenseits der Pyrenäen die Geister, vielleicht stärker hier als in anderen Ländern; aber man möchte glauben, daß das Machtvolle seiner Erscheinung die schlummernden Kräfte und das leidenschaftliche Temperament zu stärkerer Anspannung erweckt hätte.

DER BERRUGUETE-STIL.

Vasari nennt unter den vielen Künstlern, die nach Michelangelos Schlacht-Karton gezeichnet haben, einen Spanier. Alonso Berruguete, der Sohn jenes Hofmalers Isabellas und Philipps des Schönen, dem man die Bilderserie mit Legenden heiliger Dominikaner im Prado-Museum zuschreibt, ist in dem altcastilischen Landstädtchen Paredes de Nava im Jahre 1486 geboren. Da er beim Tode seines Vaters im Jahre 1504 in der Heimat anwesend war, hat er schwerlich seine Studien in Florenz schon vor diesem Termin beendet. Wahrscheinlich ist er mit jenem jungen Spanier identisch, den vier Jahre später Michelangelo von Rom aus seinem Bruder Buonarroto empfahl. Vasari weiß ferner von ihm zu berichten, daß er ein unfertiges Bild von Filippino Lippi vollendet habe und bei einer

Konkurrenz für eine Bronzekopie des Laokoon Jacopo Sansovino unterlegen sei. Der Portugiese Francisco de Hollanda rechnet ihn mit Ordoñez, Torrigiani und Diego de Siloe zu den Adlern, das heißt zu den Künstlern, »die alle andern weit hinter sich lassend durch die Wolken zum Sonnenlicht hinaufdringen«.

Nach alle dem dürfen wir schließen, daß er seine italienischen Lehrjahre ziemlich lange ausgedehnt habe; auch urkundlich ist er in der Heimat erst wieder seit 1520 nachzuweisen. Sein Retablo für die Engracia zu Saragossa, den er unmittelbar nach der Heimkehr geschaffen haben muß, gibt, im Unabhängigkeitskrieg zerstört, leider kein Zeugnis von seinen künstlerischen Errungenschaften.

Tafel 177 Berruguete, das Opfer Abrahams (Holz, bemalt; Museum, Valladolid). Der Berruguete, der uns in Valladolid aus seinem Retablo von San Benito el real entgegentritt, ist ein grandioser Künstler von durchaus spanischem Charakter, und der Wunsch, gerade an diesem Werk Entlehnungen von Brunellesco herzuleiten, scheint mir nicht geglückt. Niemals verleugnet er, wie sehr er sich durch Michelangelo imponieren ließ, er sucht ihn sogar durch gewaltsame Stellungen und gesteigerten Ausdruck noch zu überbieten. Der Tafelmaler hat die aus Holz geschnitzten Figuren mit jenem Raffinement, das einen Dichter zu maßlosem Lob entflammte, selbst bemalt. Dieses innige Zusammengehen von Malerei und Plastik, verbündet mit einer phantasiereichen Ornamentik, die alle architektonischen Umrahmungen und tragenden Teile sinnvoll überspinnt, kennzeichnet die zahlreichen über beide Castilien verbreiteten Werke, für die Berruguetes Name ein Kollektivbegriff geworden ist.

Der seinen Sohn opfernde Abraham bildet mit anderen gleich großen Figuren alttestamentarischer Gestalten und Heiligen den statuarischen Teil eines Rahmens, der gemalte und skulpierte Tafeln umschloß, welche sich ihrerseits um den überlebensgroßen, segnenden heiligen Benedikt gruppierten. Dieser große Altar wurde bei der Säkularisierung der Kirche glücklicherweise zusammen mit dem berühmten Chorgestühl Andrés de Najeras und anderen bedeutenden Kunstwerken in dem schönen Bau Enriques de Egas geborgen, wo man sie bei dem guten Licht viel besser zu würdigen und zu genießen imstande ist.

Berruguete, das Grabmal des Kardinals Don Juan de Tavera *Tafel 178*
(Marmor; Kirche des Hospitals de Afuéra, Toledo). Die letzte Arbeit des Künstlers, das Grabmal des in Valladolid verstorbenen Erzbischofs Juan de Tavera, das in Carrara ausgeführt wurde, ist erst ganz kurz bevor sein Schöpfer aus dem Leben schied, im Jahre 1561, in der großartigen Stiftung des Kardinals zur Aufstellung gelangt. Waren Berruguete, indem er sich an das ältere, in Spanien sehr beliebte Schema marmorner Freigräber halten mußte, auch etwas die Hände gebunden, seine starke Persönlichkeit setzt sich in der Bewältigung der Masse durch. Indem er das Wesentliche wuchtig herausarbeitet, konzentriert sich das Interesse auf die von vier allegorischen Gestalten umgebene Bahre mit der Figur des Verstorbenen. Der Sarkophag mit seinen kräftig ausladenden Profilen und dem überlegten Gegensatz von ganz flachen Reliefs und stark herausgearbeiteten Medaillons zwischen den kaum tragenden Adlern der Ecken, wird keineswegs durch diesen Aufsatz gedrückt.

In Berruguetes Fußstapfen bewegt sich Gaspar de Tordesillas, dessen Werken man in zahlreichen castilischen Orten begegnet. Madrid besitzt in der Capilla del Obispo bei San Andrés ein imposantes Beispiel dieser Stilrichtung. Der große Altar und die Grabmäler des Bischofs und seiner Verwandten erscheinen im Aufbau überladen, in den Formen schwulstig. Die Ornamentik ist überreich und ausschweifend. Der Künstler, Francisco Giralte, dieser verschwenderische Erbe Berruguetes, unter dessen Leitung er an dem Chorgestühl in Toledo gearbeitet hatte, machte später eine Schwenkung zum Klassizismus mit.

GASPAR BECERRA (1520—71), der büßende heilige Hiero- *Tafel 179*
nymus (Holz, bemalt; Capilla Condestable der Kathedrale, Burgos). Die zweite Generation der großen castilischen Bildhauer wird durch Gaspar Becerra und Juan de Juni repräsentiert. Becerra stammt aus Andalusien, in Italien scheint er sich ziemlich lange aufgehalten zu haben, in Rom hat er sogar eine Frau gefunden. Daniele da Volterra beschäftigte ihn, auch Vasari war er näher getreten. Als Philipp II. ihn später an seinen Hof berufen hatte, eröffnete sich ihm zunächst als Maler ein reiches Tätigkeitsfeld. Seine Gemälde in Pardo und im Alcazar zu Madrid sind zumeist bei den großen Bränden verlorengegangen. Die hohe Wertschätzung

seiner Zeitgenossen begreift man vor dem Retablo mayor der Kathedrale von Astorga, seinem letzten und reifsten Werk. Mit dem Schwung seiner Phantasie hält die Sicherheit seiner Hand gleichen Schritt, doch macht sich hier bei einer Sucht nach Originalität eine gewisse Manier breit. Auch seine kleinfigürlichen Darstellungen lassen Großzügigkeit nicht vermissen. Der büßende heilige Hieronymus in der Capilla Condestable der Kathedrale zu Burgos hat nicht allein wegen der ausgezeichneten Anatomie und seinem ausdrucksvollen Realismus die Aufmerksamkeit von Künstlern und Laien auf sich gelenkt. In der ornamentalen Umrahmung im Loggienstil bekennt sich Becerra zur italienischen Schulung.

Tafel 180 Der Prophet Elias (Holz, bemalt; San Tomás, Toledo). Jene Stärke der Charakterisierung, die, ein wesentlicher Vorzug der spanischen Kunst, in Einzelfiguren Typen geschaffen, beseelt die im visionären Schlaf dämmernde Gestalt des Propheten. Durch den geöffneten Mund wird angedeutet, daß ihm der brotbringende Rabe willkommen sein wird. Nur eine Vorbereitung zu energievollem Handeln scheint diese Ruhe, und man zweifelt nicht, daß die durchgearbeiteten lebensprühenden Hände, welche den Vergleich mit dem daneben hängenden Hauptwerk Grecos nicht zu scheuen brauchen, sich mit der gleichen Leidenschaft zum Segnen wie zum Fluchen erheben werden. Vor diesem kraftvollen Greise mit dem mächtig wallenden Bart hat man an Michelangelos Moses gedacht. Die Tradition weist dieses in seiner Bemalung besonders anziehende Kunstwerk Alonso Cano zu, auch mit Gaspar de Tordesillas und Becerra hat man es in Verbindung gebracht.

Tafel 181 JUAN DE JUNI, der aufgebahrte Leichnam Christi (Holz, bemalt; Museum, Valladolid). Juan de Juni, obwohl nicht einmal spanischer Herkunft und in Frankreich und Italien ausgebildet, setzt die Tradition Berruguetes fort. Ein mächtiges, etwas theatralisches Pathos durchtönt seine Figuren, und durch inneres Feuer wird ihre heftige Bewegung bedingt. Dadurch kommt manchmal eine gewisse Unruhe in seine Kompositionen, die sich in die wulstig gefalteten und aufgebauschten Gewänder fortpflanzt. Der Schmerzensmann und die unter dem Kreuzesstamm zusammenbrechende, oder das Schwert im Herzen tragende Mutter Gottes sind ihm beliebte Vorwürfe.

In Leon, Medina de Rioseco, Tordesillas und Salamanca, vor allem in Valladolid, wo seiner fruchtbaren Tätigkeit ein Ziel gesetzt war, begegnet man seinen Werken. Der im Jahre 1548 begonnene Retablo mayor der Antiqua steht noch an Ort und Stelle, bei der großen Grablegung aus der Franziskanerkirche entschädigt für das Auseinanderreißen die gute Beleuchtung des Museums. Der aufgebahrte Leichnam Christi, welcher den Mittelpunkt der figurenreichen Komposition bildete, scheint ein Wunder der Anatomie, ein Bild des Todes, aber nicht der Verklärung, kein Aufschrei des Schmerzes, sondern nur das Ende des Jammers. Mit Hilfe einer ausgezeichneten Polychromie wird in krassestem Realismus der Eindruck der Leichenstarre hervorgerufen.

Esteban Jordan (1534—1604), den Schwiegersohn Berruguetes, der am Hofe Philipps II. die neue klassische durch Herrera vertretene Richtung kennen gelernt hatte, sehen wir den Weg, bei dem es keine Steigung mehr gibt, verlassen, auf dem noch sein Atelier- und Altersgenosse Jeronimo Corral ziellos fortstürmt. In Gregorio Hernandez (1566—1636) Werken klingt die leidenschaftlich bewegte Kunst der castilischen Bildhauerschule harmonisch aus. Er war Galizier, gehörte also zu jener Rasse, der die übrigen Spanier die Grazie, auch die des Geistes absprechen, aber gerade ihn leitete ein stark ausgeprägter Schönheitsinn, der den zum Schulgut gewordenen Realismus veredelt.

MIGUEL DE ANCHETA († 1598), der Gekreuzigte (Holz; *Tafel 182*
Kathedrale, Pamplona). Während in Castilien die Plastik einen so mächtigen Aufschwung nahm, begegnen wir in Navarra einem ausgezeichneten Künstler, der, auf guter heimatlicher Tradition fußend, die in Italien gewonnenen Eindrücke verwertet. Seine charaktervollen Werke aus Holz und Stein trifft man in den Orten des baumreichen Ebrotales bis hinauf zu den Pyrenäen, in Casetas und Tafalla, vor allem in seiner Geburtsstadt Pamplona. Die Grabschrift rühmt ihm nach, daß er seine eigenen Arbeiten nicht gelobt, die anderer nicht herabgesetzt habe. — Der edle, sehr schlanke Cruzifixus der Kathedrale zu Pamplona verrät italienische Schulung. Das Motiv der von dem gesenkten Haupt herabfallenden Locke hat Velazquez aufgenommen.

DER HERRERA-STIL.

Während man in Frankreich die einzelnen Epochen der Kunstentwicklung nach Regenten zu bezeichnen pflegt, lieben es die Spanier, Namen von Herrschern auf geistigem Gebiet, Künstlernamen zu gebrauchen, wenn sie eine bestimmte Kulturströmung und Geschmacksrichtung charakterisieren wollen. Der eigentliche Erbauer des Escorial Juan de Herrera (1530—97) wurde, indem er italienischen Vitruvianismus in Spanien popularisierte, der Begründer eines bestimmten Stils. Die Bildhauer, welche Philipp II. zur Ausschmückungs einer Lieblingsschöpfung, für die Ausführung des eignen Grabmals und das des kaiserlichen Vaters ins Land zog, vertreten diese Richtung, die Einheimischen mit sich reißend. Selbst ein so ungebundener Geist wie Greco läßt sich durch diesen nüchternen Klassizismus imponieren, welchen die Theoretiker ins Land schrieen, und auch Becerras bewegte Reliefs ordnen sich beim Altar in Astorga einem strengen architektonischen Gerüst ein.

Tafel 183 POMPEO LEONI († 1610), Grabmal des Erzbischofs von Sevilla Don Fernando de Valdéz (Marmor; Colegiata, Sala). Auf spanischem Boden mit spanischen Gehilfen hat Pompeo Leoni kurz bevor er nach Mailand zurückkehrte, das Grabmal des berühmten Großinquisitors Philipps II., der fünfundachtzigjährig am 9. Dezember 1586 verstorben war, ausgeführt.

Der Aufbau erinnert an ähnliche Anlagen Sansovinos. Dadurch, daß die stehenden Figuren die Mittelgruppe der Knieenden überragen, wird diese selbst stärker hervorgehoben. Zu den milden Zügen des greisen Prälaten will das von der Geschichte überlieferte Bild seiner Persönlichkeit nicht recht passen. Auf sein Amt als Groß-Inquisitor nimmt die Gruppe in der Nische der Attika Bezug, die von je zwei sitzenden Kardinaltugenden flankiert wird. Es ist der Triumph des Glaubens über die Ketzerei, die mit den verdammten Büchern zwischen lodernden Flammen kauert.

Tafel 184 JUAN DE ARFE y Villafañe (1535—1603), Denkmal des Erzbischofs von Sevilla, Don Cristobal de Rojas y Sandoval (Bronze; San Pedro, Lerma). Juan de Arfe, das jüngste und gefeierteste Mitglied

jener aus dem Norden stammenden Goldschmiedsfamilie, denen die meisten spanischen Kathedralen ihre riesigen, zur Ausstellung der Hostie bestimmten Custodien verdankten, hatte mit Pompeo Leoni im Escorial gearbeitet. Ein vielseitig gebildeter Mann und Verfasser theoretischer Schriften, brachte er, durch sein Goldschmiedmetier an den Guß von Metallen gewöhnt, für die Bronzeverarbeitung reiche nutzbringende Erfahrungen mit. Für das Denkmal des im Jahre 1580 in Cigales auf der Reise verstorbenen Erzbischofs von Sevilla, das sein Vetter, der unselige privado Philipps III., jenem in Lerma errichten ließ, hat Arfe das Modell geliefert, während der Guß erst nach seinem Tode vollendet wurde. Die Andacht der Verstorbenen ist ein in spanischen Grabmälern häufig vorkommendes Motiv. Die Feierlichkeit wird erhöht durch die edel fließende Gewandung und die Draperie, welche das Betpult bedeckt. Die Abzeichen der geistlichen Würde, Mitra und Krummstab, beleben sehr glücklich den Fluß der Umrißlinie. Der fein geschnittene Kopf ist mit der gleichen Vollendung durchgearbeitet, wie die Stickereien des Pluviale.

CRISTOBAL VELAZQUEZ († 1616), die Verkündigung (bemaltes Holzrelief; Nuestra Señora de Angustias, Valladolid). *Tafel 185* Wer aus dem Straßenlärm durch Juan de Nates Säulentor das kleine Kirchlein der Schmerzensmutter betritt, um Juan de Junis virgen de los cuchillos den Zoll religiöser Verehrung oder der Bewunderung für das gefeierte Kunstwerk abzutragen, wird zunächst durch die Verkündigung gebannt, welche aus der strengen Architektur des Hochaltars herübergrüßt. Die Ähnlichkeit des Reliefs mit Pompeo Leonis Arbeiten war bereits Bosarte aufgefallen, mit weniger Glück hat man es mit Berruguete in Verbindung bringen wollen, da gelang es, den Namen seines Urhebers aufzufinden. Über das Leben dieses Cristobal Velazquez ist wenig bekannt, man weiß, daß er am 13. Juni 1616 aus dem Leben schied, weiß auch, wie seine Gattin gehießen, und daß er wie Gaspar de Tordesillas seinen Namen nicht schreiben konnte.

Hier dokumentiert er sich als ein Künstler von ungewöhnlicher Begabung, der die Technik beherrscht. Indem er sich loslöst von dem landläufigen Schema, nach dem sonst die Figuren der Verkündigung gestellt werden, legt er in den realen Vorgang etwas Überirdisches.

DIE ANDALUSIER.

Im Süden Spaniens, wo in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts der starke Zustrom fremder Künstler die nationale Entwicklung eingeengt hatte, geht am Ausgang des Jahrhunderts ein Gestirn auf, das die glänzende castilische Bildhauerschule verdunkelte. Es folgt ihm die Morgenröte, und aus dem sich teilenden Gewölk treten Andalusiens drei große Maler, um als Ersatz für den sinkenden Kriegsruhm ihrem Vaterland ewig grünenden Lorbeer zu erringen.

JUAN MARTINEZ MONTANEZ ist im Jahre 1580 in jenem granadischen Alcala geboren, das den Beinamen »das Königliche« führt. Sucht man nach seinen Lehrern — ein gewisser Pablo de Rojas wird genannt — so fällt der Blick auf die Grabeskirche des gran capitan Gonsalvo de Cordova oder auf die wenigen Spuren, die Torrigiano am Guadalquivir zurückgelassen. Was er geworden, dankt er, wie jedes Genie, sich selbst, und fern von der Hofgunst verfließt ihm das Leben. Seine äußere Erscheinung hat uns der größte unter seinen Landsleuten überliefert.

»In seinen Werken und denen seiner Schule ist jede Spur des welschen Wesens mit seiner Mischung des Christlich-Biblischen und Heidnisch-Phantastischen überwunden; es ist eine ganz auf dem Boden spanischer Empfindungsweise gewachsene Kunst, aber getragen von einem Formensinn, wie er wohl nur in Sevilla zu finden war. Edle, schwermütig ernste Köpfe von klassischen Linien, wohlgebaute, eher schlanke Gestalten, ruhige Würde; in Reinheit des Geschmacks und künstlerischer Durchbildung übertreffen sie die sonstigen Werke ihrer Art. Am besten gelingen Montañez Einzelstatuen.«

Tafel 186 Montañez, Mariä unbefleckte Empfängnis (Holz, bemalt; Kathedrale, Toledo). Wie Maria mit gefalteten Händen züchtig das Haupt neigt, gleicht sie einem Stein gewordenen Gemälde Murillos, und auch die reizenden Engelsköpfchen, welche den Halbmond, den Schemel ihrer Füße, tragen, sind Stammverwandte seiner göttlichen Kinder. Und doch ist das Verhältnis gerade umgekehrt: der Maler hat von dem Bildhauer gelernt, die Gebundenheit der edel fließenden Gewänder und die abgeschlossene Silhouette vom Plastiker übernommen. Bei dem inneren

Leben, das von der Figur ausströmt, ist man nur zu sehr geneigt, die äußeren Mittel zu übersehen, mit denen diese Wirkung erreicht wird.

Montañez, der heilige Bruno (Holz, bemalt; Kathedrale, Cadix) *Tafel 187* steht unter denselben statuarischen Gesetzen. Es ist weniger Künstlertemperament als Selbstzucht und wirkliche Vornehmheit, die Montañez vor Übertreibungen bewahrt. Auch diesem Mönche fehlt es nicht trotz seiner unbeweglichen Ruhe an innerer Glut, und der Körper ist nur die Hülle für ein starkes religiöses Empfinden, reich an mystischer Poesie.

Montañez Schüler Pedro Roldan und Alonso Cano, sicherlich starke Talente, halten sich, da ihnen des Meisters regulierender Schönheitsinn versagt, nicht mehr frei von Übertreibungen. Meister in der Estofado-Bemalung lassen sie sich in dem Bestreben, Wirklichkeit zu erreichen, zu Geschmacklosigkeiten hinreißen.

Auch die Kirche unterstützt diesen auf grobe Sinnlichkeit hinstrebenden realistischen Zug. Man beginnt die naturalistischen Köpfe mit natürlichem Haar zu bekleben und den beweglichen Gliedern Gewänder anzuziehen, um sie dann bei Prozessionen durch die Straßen zu führen. Sobald in erhitzten Köpfen die Anekdote auftauchte von dem Künstler, der sein Modell an das Kreuz geschlagen, genießen Kruzifixe, die man für einen wirklichen Leichnam hält, wie der Christo de Burgos, die größte Bewunderung.

PEDRO DE MENA, der heilige Franziskus (Holz, bemalt; Ka- *Tafel 188* thedrale, Toledo). Pedro de Mena († 1693), des Montañez Enkelschüler, der bei seinem Landsmann Alonso Cano in Granada gelernt hatte, wird nach dem Tode seines Lehrers als der beste Bildhauer Spaniens bezeichnet. Der Regent Don Juan de Austria hatte ihn an den Hof berufen, das Kapitel der Kathedrale von Toledo ihn im Jahre 1663 zu ihrem Bildhauer ernannt. Die Arbeit, die ihm diesen Lohn einbrachte, die Statue des heiligen Franziskus, wird noch heute in der Schatzkammer der ersten Kirche Spaniens aufbewahrt. Alle äußeren Mittel sind geflissentlich vermieden, die Hände sogar in der Kutte verborgen und der Kopf von der Kapuze verhüllt. Von dem Antlitz aber strahlt ein seltsames Feuer, das sich der ganzen Figur mitteilt, eine innere Glut von unheimlicher Stärke. Diese wie im Fieber flackernden Augen haben Gott geschaut.

CHURRIGUERRISMUS.

Auch den Namen eines zweiten Architekten, des José Churriguerra (1656—1727) nennt man, um eine gewiße Stilrichtung zu bezeichnen. Churriguerrismus heißt ein vorgeschrittenes Barock mit üppigster Ornamentik. Es ist eine Häufung aller bekannten Motive von der Gotik bis zum Rokoko und geistvolle Verquickung heterogener Elemente. Neben gotischen Fialen sieht man gewundene, mit Rankenwerk umsponnene Säulen, verkröpftes Gebälk. Eine Steigerung in absurdum und gerade in der Unreinheit des Stiles durchdacht und konsequent! Das Figürliche an diesen großen, über die ganze Halbinseln verteilten Altären und Fassaden ist nicht minder bizarr, aber die technische Ausführung unübertrefflich. Man schwelgt in Virtuosenstücken und weiß den Marmor ebenso wie das Holz in jede beliebige Form zu zwingen. Die Bemalung leistet nicht immer treffliche Dienste.

Tafel 189 NARZISO TOMÉ, Altaraufbau (Marmor; Kathedrale, Toledo). Narziso Tomé aus Toro, der talentvollste und sicherlich auch ausschweifendste von Churriguerras Schülern, ist der Schöpfer des berühmten Trasparente der Kathedrale von Toledo, das in den Jahren 1721—32 entstand. Dieser an der Rückseite des Chorumganges (dem Trassacrario) sich aufbauende Marmoraltar trägt seinen Namen von dem Durchblick, durch den man das auf dem Retablo mayor aufgestellte Sakrament erschauen kann. Der theatralische Effekt des prunkhaften Aufbaues aus edelstem Material wird durch die scharfe Beleuchtung eines durch die Decke gebrochenen Lichtes gesteigert, und durch die Künste der Perspektive die Aufmerksamkeit auf jenes Zentrum gebannt. Wenn die Zeitgenossen den Trasparente als achtes Weltwunder bezeichneten, sehen wir in ihm nur ein Beispiel von dem Niedergang des Geschmackes.

Tafel 190 LUIS SALVADOR CARMONA, Pietà (Holz, bemalt; Kathedrale, Salamanca). Aber das achtzehnte Jahrhundert kennt doch auch ausgezeichnete Bildhauer. Der in Leon geborene Carmona (1709—67) setzt die Tradition der berühmten castilischen Bildhauerschule fort. Zuweilen kommt er Hernandez ziemlich nahe. Sein kühles Temperament

schützt ihn vor Übertreibungen; nachdem er mit Mengs in verwandtschaftliche Beziehungen getreten, näherte er sich bereits dem Klassizismus. Seine Pietà in der Kathedrale von Salamanca ist sehr gut komponiert. Nach berühmten Mustern baut sie sich vielleicht zu akademisch auf. Der edle Faltenwurf und die gut durchgeführten nackten Teile lassen indessen kalt. Wo Carmona realistisch scheinen will, wie bei dem brechenden Auge des Erlösers, wirkt er abstoßend.

JUAN ALONSO VILLABRILLE, das Haupt Johannes des Täufers (Holz, bemalt; San Juan de Dios, Granada). Die Schrecken der letzten Stunde könnten kaum fürchterlicher wiedergegeben werden. Das im maßlosen Entsetzen verzerrte Antlitz mit den eingefallenen Augen, dem zum wilden Schrei aufgerissenen Mund und dem gesträubten Haar, das der Todesschweiß an die Stirn geklebt, hat nur im Lande der Stierkämpfe seinesgleichen. Eine sehr verwandte Arbeit im Museum zu Valladolid, welche die Künstlerbezeichnung mit dem Zusatz Madrid 1707 trägt, führt uns auf einen Plastiker von stärkster Individualität, über den die Archive schweigen. Der fürchterliche Eindruck dieses blutigen Hauptes auf der Schüssel, die der Adler des Evangelisten hält, wird noch durch die ausgezeichnete Bemalung gesteigert. *Tafel 191*

Unter den Bildhauern des achtzehnten Jahrhunderts ist zweifellos FRANCISCO ZARZILLO (1707—81) das stärkste Talent. Sein krasser Verismus ist auch in Spanien von niemandem erreicht. Sohn eines Neapolitaners und einer Spanierin, gewachsen auf einem Boden, auf dem die Glut der Sonne das Blut der Menschen kocht, ist er skrupellos in der Wahl der Mittel, doch fehlt es seinen Figuren nicht an Adel. Als man ihn nach Madrid berief, um die Statuen der alten Könige für das Bourbonenschloß zu meißeln, ließ er sich nicht bereitfinden, sondern brachte in der Provinz vergraben durch gewissenhafte Naturstudien, weder rechts noch links schauend, seine reiche Begabung zur Reife. Seine Kunst wirkt so ursprünglich, weil im Zeitalter des Eklektizismus die Stärke seiner Phantasie ungebrochen.

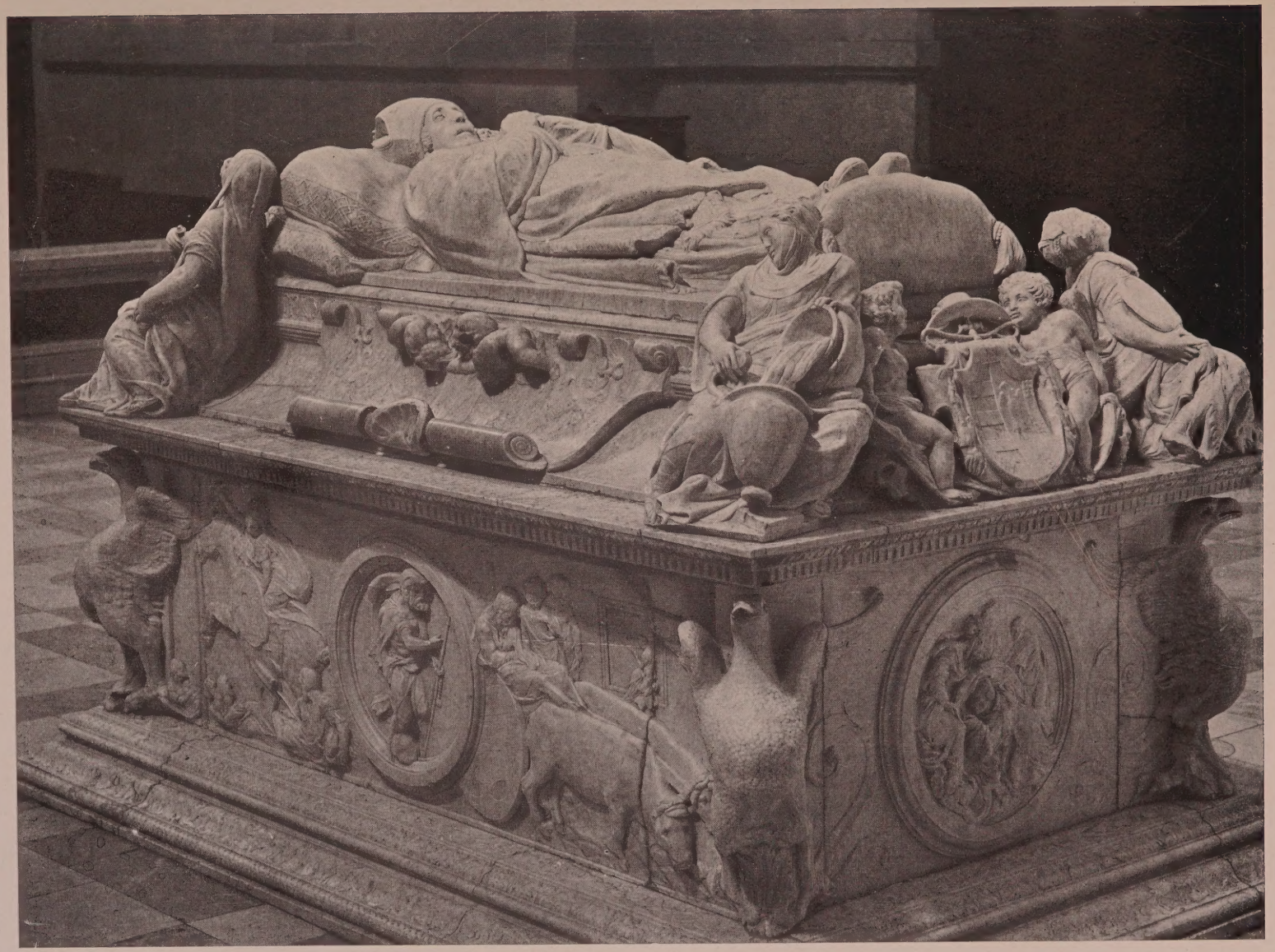
Zarzillo, Christus auf dem Ölberg (bemaltes Holz und Stoff; Ermita de Jesu, Murcia.) Seine Pasos (Gruppen lebensgroßer Passionsfiguren, die man bei den Prozessionen der heiligen Woche durch die *Tafel 192*

Straßen trägt) dürfen den Vergleich mit denen von Valladolid und Sevilla nicht scheuen, die in Juan de Junis und Montañez' Werkstatt entstanden sind. »Gruppen wie das Gebet im Garten«, schreibt Justi, »können durch hinreißende Wahrheit und Innigkeit der ganz eigentümlichen Auffassung alle sonst bekannten Darstellungen augenblicklich verdunkeln — obgleich der Heiland einen gestickten Sammetmantel trägt«. Dieser Christus, der so müde und todeswund, dieser schöne beflügelte Jüngling, der ihn tröstend umfängt und verheißungsvoll aufzurichten weiß, und jener noch im Schlaf als Hitzkopf charakterisierte Petrus reden eine Sprache, die auch dem Geringsten im Volke zu Herzen geht.

Die alte künstlerische Tradition hat bald darauf dem Sturmwind von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit nicht standgehalten, das Blut des Unabhängigkeitskrieges hat sie weggeschwemmt. Zaghaft äußert sich im neunzehnten Jahrhundert ein nüchterner Klassizismus. Unter der Asche regt sich der alte gesunde Naturalismus, der noch immer zur Schönheit aufgeflammt ist.

Alonso Berruguete
Das Opfer Abrahams

Holz, bemalt
Museum, Valladolid



Alonso Berruguete
Grabmal des Kardinals Tavera

Marmor
Kirche des Hospitals de Afuéra, Toledo

Gaspar Becerra
Der heilige Hieronymus

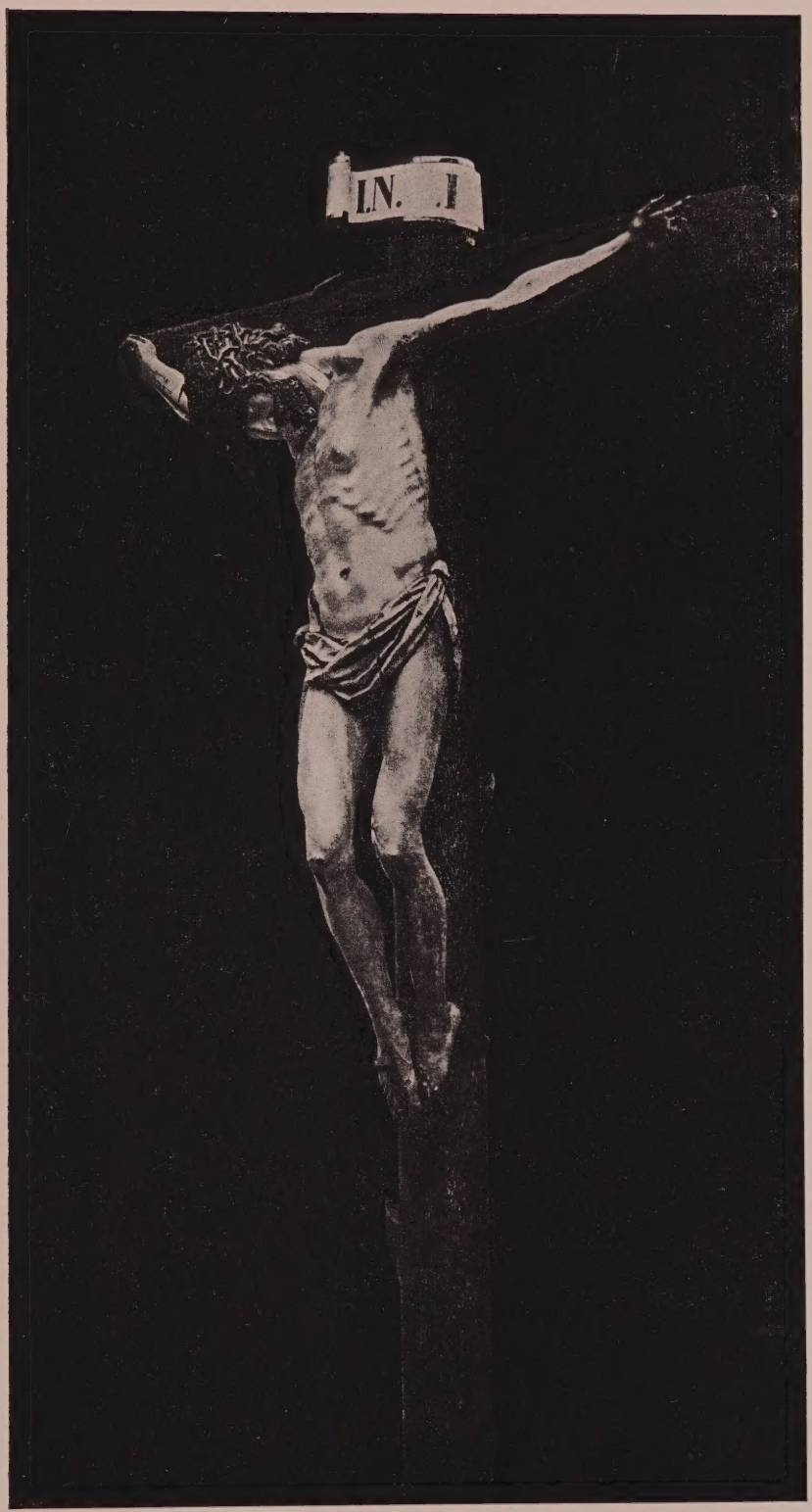
Holz, bemalt, 1/3 Lebensgröße
Capilla Condestable, Burgos

Castilischer Bildhauer des sechzehnten Jahrhunderts
Der Prophet Elias

Holz, bemalt
San Tomás, Toledo

Juan de Juni
Der Leichnam Christi

Holz, bemalt
Museum, Valladolid



Miguel de Ancheta
Crucifixus

Holz
Kathedrale, Pamplona

Pompeo Leoni
Grabmal des Erzbischofs Valdez

Marmor
Colegiata, Sala

Juan de Arfe
Kardinal de Rojas y Sandoval

Bronze
S. Pedro, Lerma

Cristobal Velazquez
Die Verkündigung

Holz, bemalt
Nuestra Señora de las Angustias, Valladolid

Juan Martinez Montañez
Immaculata conceptio

Holz, bemalt
Kathedrale, Sevilla

Juan Martinez Montañez
Der heilige Bruno

Holz, bemalt
Kathedrale, Cadix

Pedro de Mena
Der heilige Franz

Holz, bemalt, unter lebensgroß
Kathedrale, Toledo

Narziso Tomé
Altar

Marmor
Kathedrale, Toledo

Salvador Carmona
Pietà

Holz, bemalt
Kathedrale, Salamanca

Juan Alonso Villabrille
Das Haupt des Täufers

Holz, bemalt
San Juan de Dios, Granada

Francisco Zarzillo
Christus am Ölberg;

Holz, bemalt, und Stoff
Ermita de Jesu, Murcia

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00645 4025